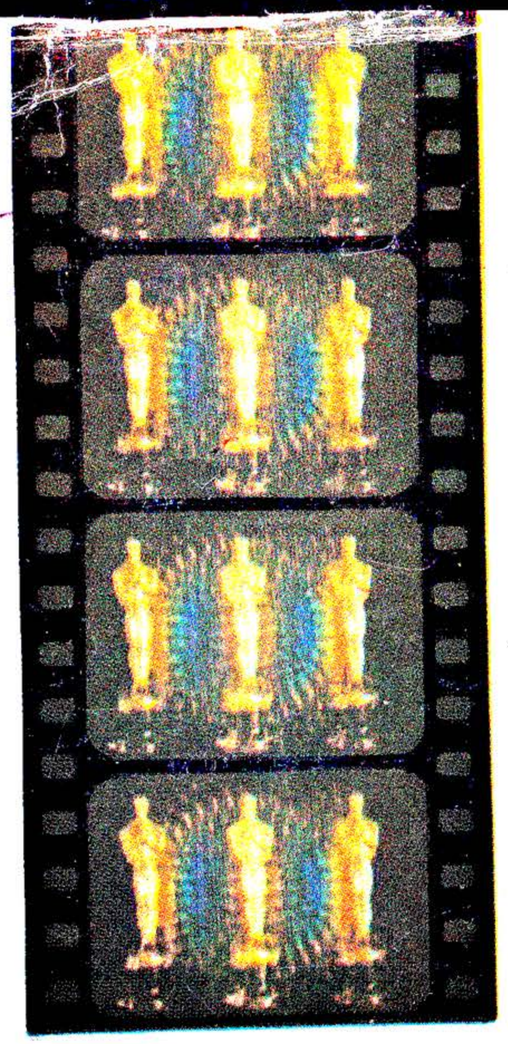
Lei 28

792+102

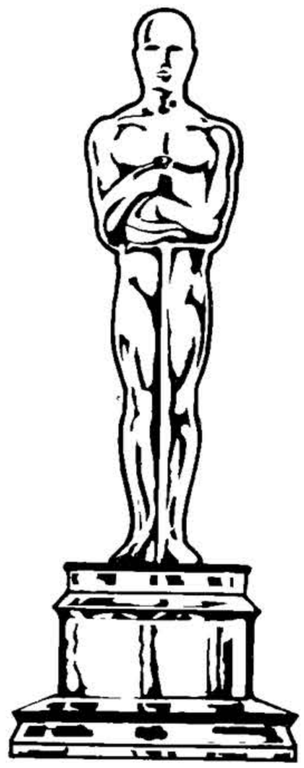


• 55 de ediții ale premiilor Oscar,
așa cum le-au trăit,
fascinați de *Mirajul statuetei de aur*,
cineaștii și publicul...
O adevărată istorie,
din perspectivă estetică și sociologică,
a unui important capitol de cinematografie universală,
bazată pe o vastă informație,
pe mărturii inedite și reportaje de la fața locului...

EDITURA
MERIDIANE

ADINA DARIAN

MIRAJUL STATUETEI DE AUR



MIRAJUL STATUETEI DE AUR

Oscar 55

Coperta de
KLÁRA TÁMAS BLAIER

Redactor
VIORICA ROZALIA MATEI

Tehnoredactor
DOINA ELENA PODARU

Laureați ai Oscarului: filme, cineaști, vedete, în 97 de ilustrații.

Adina Darian

MIRAJUL STATUETEI DE AUR
Oscar 55

EDITURA MERIDIANE
București, 1985

Celor care
și-au pus în joc
tot efortul, imaginația și talentul
pentru a face din
filmele lor
o oglindă a vieții adevărate a Americii,
și nu numai a ei,
și ale căror opere
au fost încununate cu premiul „Oscar."
Ca și celor care,
dăruindu-se aceloraşi țeluri,
au fost uitați, omiși, înlăturați
sau pur și simplu
încă nu le sosise ora.

De ce o istorie a premiilor Oscar?

Mai întîi a fost îndemnul lui Victor Iliu. Întors de la festivalul de la Karlovy-Vary (1964), în al cărui juriu reprezentase cinematografia românească, acest minunat profesor și creator de film ne vorbise o seară întreagă, între altele, despre discuțiile avute acolo cu delegația cineaștilor din S.U.A. Era vădit sub impresia celor aflate în legătură cu climatul și emulația generate în filmul american, de multă vreme, de primul premiu național de cinema din lume: premiul „Oscar".

A urmat peste un deceniu întîlnirea cu Ingrid Bergman. În cabina ei de la Albery Theatre din Londra, acea mare doamnă a ecranului și scenei mi-a istorisit cît de incitantă și iritantă, dar și cît de stimulativă este competiția „Oscarului". Ea susținea că un premiu Oscar echivalează cu o nouă naștere pentru un film, un actor, o actriță, un regizor, un cameraman, un scenograf sau pentru cei din alte compartimente de creație cinematografică. Miss Bergman mi-a spus că se considera o favorizată de soartă pentru Oscarurile obținute: „Fiecare a însemnat cît o relansare, cît o întreagă carieră".

Iar atunci cînd am citit notele lui André Malraux asupra psihologiei filmului, pentru a XXX-a aniversare a Festivalului de la Cannes (1976), — „Din 1939 cinematografia americană, urmată de celelalte, se ocupă înainte de orice (ceea ce este firesc dat fiind că ea este o industrie) de perfecționarea capacitatea sa ca mijloc de divertisment și distracție" — *m-am întrebat: de ce să nu judecăm filmul american după propriul său criteriu suprem, „Oscarul"?*

Și, *în studiul său* «Psihologia filmului», *Malraux continuă:* „Filmul american nu ține de literatură, el ține de gazetărie. Și, în această calitate, el regăsește, fie că o vrea, fie că nu o vrea, un domeniu din care arta nu poate absenta niciodată: mitul. Iar viața filmului de bună calitate, de un mare număr de decenii constă în a cocheta cu mitul. Cinematograful se adresează maselor, iar mulțimile iubesc mitul, fie el bun, sau rău". *Și cum să refaci mai bine drumul filmului american, cum să-ți imaginezi mai pregnant citadela miturilor de la Hollywood decît prin chiar mitul despre el însuși? Așa cum motivul „filmului în film" a devenit un procedeu artistic clasic pentru a pătrunde alchimia creatorilor, mi s-a părut că a investiga și a scrie istoria premiului Oscar înseamnă a reconstitui istoria filmului american și, totodată, evoluția societății pe care o exprimă și slujește. Viața Statelor Unite ale Americii în secolul al XX-lea este, mai mult și în mai mare măsură decît a oricărei alte țări, inseparabilă de ceea ce au gîndit, jucat și înregistrat, pe cele peste 20 de milioane de kilometri de celuloid, cineaștii americani. Ca și de cei care dețin puterea de a le comanda filmele.*

Și încă un argument.

Prin istoria premiului Oscar, pătrundem în chiar viața starsistemului, ca și în spatele businesshow-ului hollywoodian. Ce se petrece în culisele ecranului, ce se petrece cu oamenii care au făcut din Oscar un mit al mitului cinematografic, este de multe ori mai interesant și revelator decît spectacolul în sine! Și nu trebuie omisă în această ordine de idei nici lecția de etică și estetică pe care istoria acestui celebru premiu — rămas cel mai prestigios titlu național în cinematografia mondială — caută, chiar dacă nu reușește întotdeauna, să o dea în cea de-a șaptea artă.

„Forța cinematografului stă în arta sa de a povesti" — *spunea tot Malraux.*

Forța celor care atribuie premiul Oscar — membri ai Academiei de arte și științe ale filmului american (AMPAS) — stă în intenția lor de a alege pe cei care au făcut nu numai cele mai frumoase, dar și cele mai adevărate povești.

A relata cum se desfășoară de peste cinci decenii acest concurs al celor mai buni dintre cei mai buni, iată ce voi încerca să fac în paginile ce urmează.

Nu înainte însă de a spune că acest volum nu ar fi putut fi elaborat fără sprijinul unor foruri și instituții de cultură și artă din țara noastră: Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Revista „Cinema", Arhiva Națională de Filme, Centrala „Româniafilm"; fără ospitalitatea și concursul următoarelor organisme culturale din Statele Unite: The Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Motion Picture Export Association of America, The Library of Congress Washington D.C., International Museum of Photography, George Eastman House, Rochester N.Y., The American Film Institute — Los Angeles, Museum of Modern Art N.Y., Warner Communications Comp. N.Y., Wildwood Enterprises, Atlantic Records N.Y., University of Southern California, Los Angeles County Museum, Warner Bros. Studios, 20th Century Fox Studios, Berkeley University — California, Boston University, Biblioteca Americană din București; fără asistența Ambasadei Republicii Socialiste România din Washington și a Ambasadei S.U.A. din București.

Lor, tuturor, ca și confraților care nu au pregetat să mă încurajeze în strădania mea, le aduc cele mai calde mulțumiri.

În sfîrșit — dar nu în ultimul rînd — îmi exprim gratitudinea față de Editura Meridiane și Combinatul poligrafic „Casa Scînteii", prin ale căror grijă și efort prezenta lucrare a văzut lumina tiparului.

A.D.

Los Angeles („L.A.") sau acasă la Academia de arte și științe ale filmului

Aterizasem de o jumătate de ceas — după opt ore de zbor neîntrerupt deasupra oceanului — pe aeroportul Kennedy din New York. Urma să prind o legătură către Los Angeles, unde a doua zi (de fapt chiar în aceeași zi, calculînd timpul după orarul local), aveam să asist la festivitatea înmînării premiilor Oscar, aflate atunci în 1980 la cea de-a 52-a ediție.

În timp ce îmi căutam drumul prin nesfîrșitele holuri și culoare, încercînd să iau informații de la ghișeele potrivite, am ochit un grup de persoane mai vîrstnice, cu chipuri ce mi s-au părut mai degrabă europene, și m-am gîndit să le las în grijă voluminoasa mea geantă de voiaj pentru a mă putea deplasa mai ușor. M-am îndreptat deci către ei și, după ce m-am informat că așteptau o legătură cu un zbor întîrziat, i-am rugat să-mi păzească pentru cîteva minute sacoșa. Au înclinat din cap afirmativ, nu mi-au părut deloc reticenți, iar eu m-am îndepărtat liniștită. Cînd am revenit după zece minute, geanta cu pricina se afla în același loc, dar micul grup cu o înfățișare prietenoasă, migrase la o distanță de 15—20 de metri. De acolo, îi aruncau cîte o privire. M-am apropiat cam nedumerită, am ridicat geanta și m-am dus totuși către ei să le mulțumesc. Deodată, chipurile lor s-au destins și surîzători mi-au spus: *„Ne scuzați, dar știți, ne-am depărtat de frică să nu fi fost o bombă!"*.

Păsisem pentru prima dată pe pămînt american și de la prima replică schimbată la fața locului am avut senzația că intrasem într-un film.

Peste cîteva zile, mă aflam în clădirea „Academiei de arte și științe ale filmului" din Wilshire Boulevard 8949,

în Beverly Hills, și-l ascultam cu un oarecare scepticism pe directorul executiv John Pavlik: *„Dacă oamenii ar judeca America după cele văzute în filmele noastre, ar putea crede că la fiecare colț de stradă se aude o împușcătură, se comite un viol, se petrece o crimă, apare un detectiv sau poliția arestează pe cineva. Vă mărturisesc că de cînd mă știu nu am fost martorul nici unui act de violență"*.

Deși în timpul petrecut în Statele Unite nu m-am aflat într-o situație care să-l contrazică pe interlocutorul meu, totuși primul meu contact cu America mă contaminase, fără să-mi dau seama, cu o anume angoasă. Atunci cînd mă pregăteam să părăsesc Los Angeles și un tînăr s-a apropiat de mine la aeroport, așezîndu-mi lîngă picioare o sacoșă rugîndu-mă să i-o păzesc cîteva clipe, cînd s-a înapoiat nu m-a mai găsit în același loc, deși nu-i scăpasem din ochi sacul de voiaj... Mă adaptasem?!

Același John Pavlik avea să-mi spună cît de iluzorie este speranța multora că ajunge să vii la Hollywood pentru a întîlni în fiecare zi, la un colț de stradă, cîte un mare actor. Există însă o seară din an cînd și cele mai mari speranțe într-o asemenea întîlnire sînt depășite. Este acea seară în care nici unul dintre locuitorii acestui oraș-gigant care este Los Angeles și nici unul dintre numeroșii săi vizitatori nu au timp să contemple natura, demnă de orice superproducție. Este acea seară de primăvară rezervată Oscarului.

Navigatorul care ar fi ancorat cu două sute de ani în urmă pe coasta Pacificului, de-a lungul golfului tivit astăzi pe o distanță de zeci de kilometri de luminile Los Angelesului, ar fi întîlnit doar un mic sat indian: Yang-Na, sat ce fusese descoperit de către o expediție spaniolă în 1769, care l-a și rebotezat „Nuestra Señora la Reina de los Angeles". Aveau să treacă încă aproape o sută de ani pînă cînd, în 1864, „orașul reginei îngerilor" să obțină definitiv cetățenia americană, după ce fusese disputat de Statele Unite și de Mexic. De aceea, prima școală de limbă engleză s-a deschis la Los Angeles abia în 1850.

Generozitatea solului și a soarelui de pe aceste meleaguri avea să atragă de-a lungul următorului secol pe mulți dintre cei porniți în căutarea bogățiilor vestului. Odată sosiți în acest colț de Californie, puțini dintre ei se îndurau să mai plece. Orașul Los Angeles — „L.A." („El Ei"), cum îl alintă azi localnicii, pronunțîndu-i doar inițialele, — s-a extins astfel treptat, înglobînd rînd pe rînd municipalitățile

vecine — Beverly Hills, Culver City, Santa Monica, Alhambra, Passadena, Pico Rivera, Maywood, Lynwood și încă multe, multe altele, ajungînd astăzi să măsoare de la un capăt la celălalt 250 de kilometri („marele" Los Angeles), iar numai așa-numita arie centrală a orașului să se întindă pe o diagonală de 70 de kilometri!

Dar nici una dintre bogățiile solului — cerealele și pomii fructiferi — sau ale subsolului — petrolul și metalele de tot felul — și nici resursele energetice ale apelor nu aveau să facă renumele său mondial. Foarte curînd după ce tehnica începutului de secol XX zămislise o nouă artă — singura artă născocită de om în ultimele două milenii — Los Angeles a devenit, prin unul dintre districtele încorporate, pe nume Hollywood, gazda îndatoritoare a nou-născutei industrii a imaginii. De-a lungul a opt decenii, pe această colină a Los Angeles-ului s-a imprimat pe peliculă unul dintre cele mai importante capitole din istoria și mitologia filmului mondial; în acel început de vară 1980, ca oaspete al Institutului american de film, am avut prilejul să cunosc pe viu cîte ceva din viața și munca cineaștilor care l-au creat.

Los Angeles este mai presus de toate orașul unde s-a adunat laolaltă aproape toată industria filmului american, aflată între primele zece ramuri de vîrf în ansamblul economic al Statelor Unite. Studiourile „Paramount", și „20-th Century Fox", „Warner Bros." și „Columbia", „United Artists" și „Metro-Goldwyn-Mayer" („M.G.M."), ca și zecile de companii independente și-au făcut faima aici dînd toate bătăliile posibile și imposibile pentru glorie sau supraviețuire, trăind coșmarul falimentului și renăscînd după caz. Los Angeles, oraș anume creat să fie o metropolă a filmului, a devenit în vara anului 1984 și o capitală a sportului olimpic.

Să ne întoarcem așadar la acea seară de 13 aprilie 1980, cînd am văzut supershowul Oscarului: staruri, regizori, producători, scenariști, decoratori, în fine toată lumea filmului hollywoodian defila pe covorul roșu pentru a-și ocupa locurile pe scenă sau în sala de unde vor aplauda pe cei aleși să primească mult rîvnita statuetă! Asistam la singurul spectacol din an cînd și interpreții și spectatorii sînt aproape în exclusivitate faimoși oameni de cinema.

Pentru călătorul venit de departe, oricît ar fi de familiarizat cu lumea filmului (în esență ea este aceeași pretutindeni), spectacolul acestei defilări rămîne mai fascinant decît *show*-ul ce urmează. În revărsarea de toalete care de care

mai sofisticate ca și de smochinguri multicolore, ținta tuturor privirilor rămîn blănurile somptuoase afișate fără a ține seama că termometrele arată +20° Celsius. Curînd te lași însă furat de vînătoarea din priviri a chipurilor re-cunoscute: uite barba lui Richard Dreyfuss; parcă blonda aceea ar fi Farah Fawcett; chelia lui Telly Savalas despică maiestuos mulțimea; o carură puternică pare să-l reamintească pe Raf Valone, da, e chiar el; Tony Curtis îmbătrînește prea repede; Dustin Hoffman într-o cămașă albă, fără veston și fără cravată, sfidează normele eleganței; Jeanne Moreau pare să-și fi americanizat surîsul; îl zărești o clipă pe „Ben Hur" în smoching; roșcata aceea sclipitoare seamănă cu Jacqueline Bisset; Jane Fonda cu părul strîns în bucle, cu cercei pandantiv și în rochie strîmtă de catifea verde, îmi pare mai puțin în formă decît în jeans și cu mînecile de la cămașă suflecate, așa cum am lăsat-o acasă, pe ecran, în *A fost odată un călăreț.*

Defilarea către Dorothy Chandler Pavilion, somptuoasa sală din noul complex cultural Music Center, așezat chiar în inima Los Angelesului, unde se desfășoară din 1968 festivitatea decernării Oscarurilor, continuă. Cei privilegiați intră în sală, în timp ce mulțimea de privitori urmează să se risipească cu viteza vîntului, întorcîndu-se la casele lor sau intrînd în primul bar de unde vor urmări la televizor această seară a serilor: decernarea Oscarului. Transmisia sa, asigurată de 85 de ingineri, tot atîția tehnicieni și recuziteri, 26 de costumieri, zece coafori etc., etc. se face prin intermediul a 17 camere și este luminată cu ajutorul a o mie de reflectoare, spectacolul urmînd să fie difuzat, prin satelit, pe rețelele de televiziune din 60 de țări de pe cele șase continente.

Și totuși este greu să nu observi că în ciuda acestei inflații de celebrități, a risipei de posibilități tehnice și a experienței punerii în scenă, spectacolul ca atare rămîne unul de rutină.

Cortina *supershow*-ului hollywoodian se ridică pe un scurt cuvînt al președintei *Academiei de arte și științe ale filmului*, prezentată cu misoginã ironie drept „Mr" Fay Kanin de către maestrul de ceremonii, cel mai popular și mai bine plătit *entertainer* al rețelelor TV americane, pe nume Johnny Carson. Lui îi revine, timp de trei ore și jumătate, rolul să conducă conga celebrităților, presărînd-o cu glume, înmînînd plicurile cu surprize actorilor ce urmează să le deschidă pentru a face cunoscuți cîștigătorii faimoasei statuete. Iar

tu nu știi dacă să te uiți mai bine la Jack Lemmon care înmînează Oscarul pentru cel mai bun rol secundar lui Meryl Streep, sau să o privești chiar pe Meryl Streep. Conga succesului este agrementată cînd și cînd cu fragmente de proiecție din filmele premiate sau cu numere de *music-hall.* Emoții și bucurii, regrete exprimate în lacrimi și zîmbete ce se succed cu o viteză demnă de imaginile „Marelui mut", dublate de replici cu miez sau pur și simplu doar de exclamații.

Toate urmează să fie făcute cunoscute — prin presă, radio și televiziune, de către cei aproximativ 500 de gazetari acreditați — sutelor de milioane de cinefili. Toți cei prezenți îți lasă impresia că participă la un joc de societate doar de ei știut. Se vede limpede că este sărbătoarea *lor*, făcută de *ei*, pentru *ei* și nimeni din afara *lor* nu contează.

Îți dai cu ușurință seama că de mai bine de o jumătate de secol, — indiferent de scenele pe care s-a desfășurat aici, la Los Angeles, ceremonialul Oscarului (de la Hollywood Roosevelt Hotel la supermodernul complex Music Centre) și indiferent dacă pe scenă s-a urcat Janet Gaynor, prima actriță laureată din istoria Oscarului, sau Bette Davis, regina box-office-ului un întreg deceniu (1936—1946), sau moderna Diane Keaton, indiferent dacă laureat era Warner Baxter sau Robert de Niro, filmele lui Frank Capra sau, peste 50 de ani, cele ale lui Woody Allen — prestigiul instituției Oscarului nu a făcut decît să crească. Pentru ca odată cu apariția televiziunii, spectacolul să devină accesibil unui număr din ce în ce mai mare de spectatori, ajungînd să fie difuzat pe cele șase continente. Fiecare ediție a avut marii ei cîștigători, ca și marii ei ignorați, a avut surprizele și gafele ei, glumele și lacrimile ei. Puse cap la cap, ele alcătuiesc spectacolul-maraton al filmului american, ilustrînd nu numai evoluția artei, esteticii și tehnicii cinematografice ca atare, dar și cea a gustului și psihologiei creatorilor și publicului. Și chiar dacă un premiu sau altul, un creator sau altul, un incident sau altul au fost date uitării, în ansamblul lor premiile Oscar sînt o oglindă cît se poate de fidelă a istoriei, mobilurilor, moravurilor, valorilor și caracterului filmului american.

Oricît de contestate, disprețuite sau rîvnite ar fi premiile ca „gen" cinematografic, ele nu mai pot fi ignorate. Și chiar dacă peste ani ierarhiile ca atare pot fi date uitării, palmaresurile rămîn să ilustreze temperatura artei cinemato-

grafice și nu mai puțin felul cum se reflectă ea în opinia cinefilă a momentului respectiv.

Să tragem deci și noi cortina peste acest „narcisistic" spectacol al anului 1980 și să ne întoarcem cu 55 de ani în urmă pentru a ne reaminti împreună cine și cum a scris povestea premiilor Oscar.

Decernarea Oscarurilor și-a cucerit treptat locul din fotoliul de orchestră între *happening*-urile vieții artistico-culturale dar și mondene și chiar financiare, ajungînd, într-un fel, de peste o jumătate de secol (longevitate impresionantă, raportată la vîrsta cinematografului) un număr nelipsit din *social-show*-ul american. Reflectat mai întîi în presa cotidiană, apoi la radio și în presa săptămînală, și mai tîrziu în cea de specialitate, spectacolul Oscarului a ajuns după război, grație televiziunii, în casa fiecărui american. Azi se apreciază că numai în S.U.A. festivitatea e urmărită la 25 000 000 de televizoare. În acea seară din luna aprilie 1980 zeci de milioane de spectatori, indiferent dacă se asociau sau se disociau de verdictul membrilor „Academiei de arte și științe ale filmului", resimțeau o dată în plus impactul acestei „industrii a conștiințelor", cum a numit un sociolog american filmul și televiziunea, datorită influenței lor asupra opiniei publice de peste ocean.

Și tot din acea seară de aprilie, pentru fiecare din filmele premiate sau doar candidate, începea un nou destin, atît în cariera sa comercială, cît și în reevaluarea sa artistică. Căci Oscarul, deși un premiu național, are azi o cotă internațională egală în prestigiu cu cea a premiilor festivalurilor de la Cannes sau de la Veneția, de la Moscova sau de la Berlin. Și dincolo de marii absenți sau de erorile sale de-a lungul anilor, rolul său în promovarea filmului american este azi de necontestat.

„Academia este «Liga națiunilor» a industriei de film. Este forumul nostru, unde oamenii de film de toate specialitățile se pot întîlni și discuta într-un spirit constructiv problemele cu care fiecare este confruntat. În trecut nu am fost niciodată capabili să ne întîlnim în condiții de egalitate pentru a avea asemenea dezbateri. Academia ne-a creat această posibilitate. Producătorul, vedeta, actorul, operatorul — în sfîrșit oricine din breasla noastră poate veni la Academie cu orice problemă sau propunere și va vedea că între noi nu există ierarhii, că în acest forum fiecare glas este ascultat, indiferent de poziția pe care

o ocupă sau de statutul său. Nu există o forță mai puternică de a ne coordona eforturile, nu există o cale mai inteligentă și mai constructivă de a coopera pentru a progresa, decît cea oferită de «Academia de arte și științe ale filmului »". Așa definea Mary Pickford, în primul număr al „Buletinului Academiei" (apărut la 2 aprilie 1928), rosturile noii instituții „The Academy of Motion Picture Arts and Sciences" *(AMPAS)*.

Pragmatismul nordamerican născuse, din necesitățile unei industrii (în 1920 Hollywoodul număra 25 000 de locuitori, dintre care 20 000 lucrau în industria filmului) ce se anunța plină de perspective, o instituție menită să concilieze interese economice, tehnice și artistice la un nivel intelectual și să asigure o rampă de lansare a celor mai profitabile idei cinematografice.

Într-o duminică, la începutul lunii ianuarie 1927 (exact în anul cînd la New York se începea construcția clădirii ce avea să fie cel mai înalt zgîrie-nori pînă după al doilea război mondial: Empire State Building), Louis B. Mayer, boss-ul Studiourilor „Metro-Goldwyn-Mayer", invită pe actorul Conrad Nagel, pe regizorul Fred Niblo (Federico Nobile, italian de origine) și pe producătorul Fred Beetson la un dejun, în timpul căruia decid înființarea unei Academii a filmului. Scopul ei urma să fie dezvoltarea tehnologiei filmului și arbitrarea litigiilor de lucru. Cei patru hotărăsc ca duminica următoare să invite la un alt prînz pe reprezentanții tuturor breslelor industriei filmului, pentru a le supune proiectul. Iată cum, la 11 ianuarie 1927, 36 de persoane adunate în jurul unei mese la restaurantul hotelului „Ambassador" din Los Angeles ascultă propunerea lui Louis B. Mayer, o aprobă prin aplauze și devin membrii fondatori ai „Academiei de arte și științe ale filmului".

Astfel, înainte de a fi cunoscută în toată lumea pentru premiile Oscar decernate anual, AMPAS a apărut ca o organizație profesională menită să strîngă în jurul ei, pentru a le apăra interesele, pe toți cei ce-și făcuseră din film o profesie. Trecînd peste o dispută istorică — certificatul de naștere al artei a șaptea este considerat de către europeni a fi documentarul francezului Louis Lumière *Ieșirea din uzină*, proiectat în fața publicului parizian la 28 decembrie 1895, iar de către americani scurt-metrajul lui Edison realizat în colaborare cu Dickson și prezentat la New York în 1893 (de altfel, Lumière și Edison se întîlniseră la Paris în 1894 și avuseseră, cum am zice azi, un schimb de experiență

privind posibilitatea de a înregistra și reda imaginile în mișcare) — e cazul să spunem că filmul a fost adoptat de la început cu entuziasm și considerat produsul specific al marii republici de peste ocean. Americanii, cu o istorie abia în formare, s-au simțit fără complexe în fața unei arte fără trecut. Michael Wood, unul dintre cei mai proeminenți critici și istorici de film americani, face o precizare extrem de pertinentă în privința relației dintre americani și cinema: *„Filmele noastre nu au descris sau investigat America, ele au inventat-o pur și simplu, au imaginat visul american și ne-au obligat să-l împărtășim. Iar noi toți am făcut-o cu bucurie, pentru că visul era pe măsura Americii, pe măsura dorințelor ei și pentru că nu existau alte vise care să le fi înlocuit pe cele ale filmului"*. Filmul urma să dea astfel tinerei națiuni americane o conștiință. *„În 1929* — scrie Lewis Jacobs — *filmul devenise pentru America cea mai puternică agenție socială, reflectînd starea de spirit generală și totodată exercitînd o puternică influență asupra ei"*.

În primele cinematografe americane (așa-numitele *nichelodeon*, întrucît prețul unui bilet era o monedă din tinichea de cinci cenți, numită „nickel") spectatorii erau îngrămădiți în picioare și lăsați să vadă la început doar cîteva minute de film, iar mai tîrziu, o jumătate de oră.

„Aceeași poveste era văzută și revăzută nu numai în toate orașele, ci și în toate orășelele și satele. Un public vast, care nu fusese niciodată la un teatru, participa acum la spectacolul Americii — unificator pentru o națiune atît de eteroclită și răspîndită pe un teritoriu atît de vast. Filmul era arta milioanelor de cetățeni americani, atotputernicul curent al unei umanități standardizate care se scurgea de-a lungul «străzilor mari»... Cinematograful era, de-a lungul și de-a latul Americii, o artă democratică; de fapt singura artă democratică" — scria același Michael Wood.

Printre cele dintîi succese cu adevărat populare ale *nickelodeon*-urilor s-a numărat și primul western din istoria filmului: *The Great Train Robbery (Atacul trenului;* regia: Edwin S. Porter, 1903). Numai la New York existau, în 1908, 255 de săli totalizînd 250 000 de spectatori în zilele lucrătoare și un număr dublu duminicile. Scandaluri provocate de unele filme s-au ivit încă de la început. În 1908, primarul New Yorkului, indignat de un sărut în prim plan, invocă pericolul degradării morale a comunității și se consideră îndreptățit să ridice autorizațiile de funcționare unui număr de 150 de săli.

La sfîrșitul primului deceniu al secolului nostru, existau în toată țara 70 000 de săli totalizînd 10 milioane de spectatori pe săptămînă. Tot pe atunci, are loc și marele exod al cinematografului de pe coasta de Est, unde se născuse, către coasta de Vest, adică în California, în localitatea de pe colina numită Hollywood, ce avea să devină în curînd capitala filmului american și pentru un timp chiar Mecca cinematografiei mondiale. Primele corporații cinematografice au ajuns curînd la o producție de aproape 800 de filme pe an. În noiembrie 1926, existau deja nouă studiouri care au simțit nevoia să semneze un prim acord cu reprezentanții tîmplarilor, pictorilor decoratori, recuziterilor, muzicienilor în vederea stabilirii unui cod de colaborare. Așa a apărut necesitatea înființării unui for comun al întregii bresle. „Academia" se cerea creată. Dacă 11 ianuarie 1927 este data oficială a fondării AMPAS, în lunile imediat următoare calendarul acestei noi Academii înscrie cîteva momente semnificative: la sfîrșitul lunii martie i se acordă statut de organizație legală; la 4 mai, statul California îi aprobă carta juridică de instituție necomercială; la 11 mai 1927, în sala de cristal de la hotelul Baltimore din Los Angeles, are loc banchetul inaugural, reunind 300 de reprezentanți ai tuturor compartimentelor de creație: producători, actori, regizori, scenariști, tehnicieni — deveniți membri fondatori ai Academiei al cărei prim sediu va fi la nr. 6912 pe bulevardul Hollywood. La același banchet, primul președinte ales al Academiei, actorul Douglas Fairbanks sr., dă citire statutului.

Noua Academie:

„— va acționa împotriva oricăror atacuri sau acuzații nefondate venite din afara profesiunii;

— va promova armonia și solidaritatea între membrii ei și între diferitele ramuri de creație ale filmului;

— va reconcilia litigiile interne;

— va contribui la creșterea prestigiului și influenței filmului;

— va încuraja dezvoltarea și progresul artei și științei filmului prin schimburi constructive de idei, acordînd premii pentru realizări deosebite. Academia își propune așadar să fie pentru film și cineaști ceea ce alte instituții naționale sau internaționale reprezintă pentru promovarea altor arte, științe sau industrii".

Era greu să se imagineze atunci că tocmai acel ultim punct al programului Academiei avea să-i aducă, de fapt, celebritatea. Dar ideea recompensării celor mai buni dintre cei mai buni era într-atîta pe gustul Americii, corespunzînd

pe de o parte vocației pentru competiție a americanului și pe de altă parte stilului unei societăți care transforma totul în spectacol, încît decernarea Oscarului a devenit imediat cel mai mare superspectacol al anului cinematografic american, iar premiile Academiei s-au transformat într-un adevărat verdict, rămînînd să constituie de-a lungul anilor și deceniilor o diagramă a evoluției gustului, cît și a mijloacelor artistice și tehnice ale filmului american.

Cea dintîi festivitate de premiere a avut loc la 16 mai 1929, încununînd filmele de limbă engleză (americane și britanice; mult mai tîrziu, în 1956, au fost acceptate în competiție și filme în alte limbi) care au rulat între 1 august 1927—1 august 1928 în perimetrul Los Angelesului. Raportarea edițiilor Oscar la doi ani (1928—29 etc.) a rămas în vigoare pînă la cea de-a șaptea ediție, în 1934, de cînd vor intra în competiție doar premierele unui an (de la 1 ianuarie la 31 decembrie), decernarea premiilor urmînd să aibă loc în primăvara anului următor (premiile anului 1934 au fost acordate în 1935 ș.a.m.d.). Sistemul de votare a cunoscut pe parcursul anilor diferite modificări. Votul a fost exercitat cînd de întreaga breaslă, cînd numai de membrii AMPAS (cum a rămas azi), și este din 1940 strict secret. Prima selecție se face de către fiecare secție a Academiei în parte (regizorii pentru regie, actorii pentru actorie etc.) și are ca rezultat desemnarea pentru fiecare compartiment de creație a cîte cinci candidați — așa-numiții *nominees* (la început au fost trei, apoi patru candidați pentru o categorie sau alta, pînă s-a ajuns la cinci pentru fiecare) — anunțați public cu cîteva săptămîni înainte de momentul decernării Oscarurilor. Dintre acești cinci *nominees* se alege apoi, pentru fiecare compartiment, un singur cîștigător. Lui îi va reveni întreaga glorie.

Anii '20

„Îndată după primul război mondial, între Administrația americană și industria de film s-a statornicit un «gentleman's agreement»".

LEWIS JACOBS

Pentru a înțelege uimitoarea dezvoltare a industriei filmului american în perioada imediat următoare primei conflagrații mondiale trebuie spus că pe la mijlocul anilor '20 ea se situa pe locul patru în ansamblul industriilor americane, cu o producție anuală de peste 500 de lung metraje de ficțiune, 1 000 de scurt metraje și un public de o sută de milioane, ce dispunea de 23 000 de săli pe tot teritoriul Statelor Unite. O asemenea perspectivă nu putea fi ignorată de către marea finanță.

Încă din zilele *nickelodeon*-ului, cînd invenția lui Edison și Lumière era doar o distracție de bîlci și producția se afla într-o fază artizanală, oamenii de afaceri au intuit că noul divertisment putea deveni o sursă colosală de cîștig și că merita să investești bani în viitorul său. Iar filmul — cea mai costisitoare dintre arte — nu aștepta altceva. Serialul prezentat și de televiziunea noastră, *Negustătorii de vise (Dream Merchants)*, în ciuda schematismului său epic și estetic, ilustra fidel tipul de relații social-profesionale din lumea filmului american din acea perioadă de început. Pe măsură ce tehnica s-a dezvoltat, cinematograful solicita investiții din ce în ce mai mari, iar producătorii au fost nevoiți să recurgă la împrumuturi bancare, propriile cîștiguri nemaiputînd să acopere cheltuielile. De atunci a început împărțirea sferelor de influență bancare asupra industriei filmului. Grupul J.P. Morgan controla companiile Paramount, Loew (ulterior, Metro-Goldwyn-Mayer), Universal și o jumătate din United Artists, în timp ce grupul Rockefeller, prin Electric Co., Chase National Bank și RCA-Photophone, contro-

la studiourile R.K.O., Warner, 20-th Century Fox și jumătate din United Artists. Tot în anii '20, Joseph Kennedy, șeful viitorului clan Kennedy, și-a unit fondurile cu Radio Corporation of America pentru a forma o companie de film proprie. Încrengăturile s-au regrupat și s-au complicat de-a lungul anilor, dar marile bănci au rămas pînă astăzi patronii nedezmințiți ai Hollywoodului.

Băncile, cu conservatorismul, dar și cu pragmatismul lor, nu puteau fi dispuse să-și investească și să-și rişte capitalurile la întîmplare, în așa fel încît ele și-au arogat și rolul de tutori ideologici.

La rapida și tumultuoasa dezvoltare a industriei cinematografiei americane contribuiseră și cîteva evenimente exterioare lumii filmului. Europa, transformată în teatrul de lupte al primului război mondial, se refăcea cu greu și nu filmul se afla printre principalele ei preocupări. „*Războiul* — scrie istoricul Terry Ramsaye — *a închis studiourile din Europa și Anglia în 1914, chiar în momentul cînd filmul de ficțiune își luase avînt. Ecranele lumii au fost puse atunci la dispoziția filmului american, gîndit din capul locului pentru o diversitate de naționalități, din pricina etnicității atît de diferite a producătorilor americani, cît și a unui public provenit din atîtea țări și abia naturalizat*". America nu a cunoscut, deci, o stagnare impusă de război și a intrat în anii '20 cu o industrie cinematografică înfloritoare. Iată cum definește această perioadă Lewis Jacobs în studiul *Creșterea filmului american*: „*Sfîrșitul primului război mondial a adus schimbări violente în morală și obiceiuri. Se poate spune că s-au format două curente sociale: pe de o parte o vitalizare în viața economică și politică și, pe de altă parte, atitudini etice revoluționare. Credința în vechile stări de lucruri fiind subminată, idealismul a început să cedeze în fața materialismului; simțul răspunderii sau amabilitatea au început a fi considerate de modă veche. Generația postbelică dorea să fie eliberată de vechile dogme și se revolta împotriva oricăror tradiții și convenții*". Filmul a devenit firește reflectarea acestui nou tablou al societății americane. Tot Lewis Iacobs scria: „*Filmele produse între 1919 și 1929 erau documente elocvente asupra unei epoci plină de vitalitate a Americii, erau reflecția inocentă a vieții contemporane*".

Mirajul Hollywoodului începuse.

Tot războiul determinase pe mulți dintre renumiții regizori europeni ca Sternberg, Sjöström, Stiller, Murnau să

ia drumul Americii. Odată sosiți în Cetatea filmului, ei aveau să-i sporească faima prin operele lor.

Anii '20 au fost și anii debuturilor tehnice și artistice continue. Dar marele debut — cel ce a coincis chiar cu prima ediție a premiului Oscar, umbrind multe din gloriile prezente și creînd altele viitoare — a fost apariția sonorului. Filmul mut, copilăria cinematografului, urma să apună cu desăvîrșire la sfîrșitul anilor '20 și, în ciuda scepticismului multora, filmul vorbit, aruncînd peste bord pe toți cei ce nu puteau ține pasul cu el, avea să impună noi reguli, noi canoane, noi idealuri de frumos și, mai ales, avea să aducă noi spectatori. „*Sunetul a îmbogățit arta filmului cu un element esențial și cu o întreagă avalanșă de noi spectatori*", cum remarca primul secretar al Academiei, Frank Woods.

În 1929, după ce imaginea s-a unit definitiv cu sunetul, rețetele anuale ale industriei filmului s-au ridicat la 1 miliard de spectatori (110 milioane săptămînal), ceea ce însemna că 4/5 din întreaga populație a Americii mergea la cinema o dată pe săptămînă. Filmul se dovedea a fi o artă pe măsura imensității Americii.

„*Sunetul a întors întreaga industrie a filmului cu fundul în sus, a demonetizat vechiul bagaj de trucuri și a plasat studiourile Warner Bros., de pe ultimul loc dintre companiile cinematografice, pe cel dintîi*", scria cea mai autorizată revistă a industriei filmului american „Variety", la începutul anului 1929. După ce Warner produsese, în 1927, *The Jazz Singer (Cîntărețul de jaz)*, cel dintîi film sonorizat, iar MGM, în 1928, *Broadway Melody* — deși mulți apreciau sunetul ca o modă trecătoare — la startul noii competiții s-au aliniat și celelalte studiouri mari, anunțîndu-și filmele cît mai atrăgător cu putință: „cel dintîi film în întregime vorbit"; „cea dintîi dramă vorbită 100% și filmată în aer liber"; „cel dintîi film vorbit și cîntat 100%"; „cel dintîi film vorbit despre tineret" etc. etc.

Fenomenul a avut multiple semnificații. Pe de-o parte mulți dintre pionierii filmului mut urmau să fie eliminați, — printre ei numărîndu-se chiar părintele filmului american, D.W. Griffith. Spaima de microfon avea să alunge de pe platou și foarte multe vedete; pe de altă parte, numeroși actori și regizori de teatru aveau să fie atrași de ecran.

Printr-o coincidență a istoriei, anul adoptării sonorului a fost și anul declanșării marii crize economice. Intrarea în circuitul economic a filmului vorbit a făcut însă ca la Holly-

wood efectele marii crize să fie temporizate într-o asemenea măsură, încît la șase luni de la marele crah al Wall Streetului, a doua ediție a premiilor Academiei, decernate la 3 aprilie 1930, să fie sărbătorită ca o adevărată victorie. Efectele crizei aveau să fie totuși resimțite în anul următor, dar de către studiourile mici. Ajunse în pragul falimentului, ele au fost înghițite de marile companii ca Universal sau RKO Radio, care au rămas tot timpul active.

Înscriind în competiție producțiile celor șase mari studiouri ce aveau să tuteleze în deceniile următoare întreaga creație artistică — MGM, Paramount, Fox, Universal, Warner Bros., United Artists — primele două ediții ale premiilor Academiei se situează la aceste multiple răscruci. Dovadă laurii ce revin, alături de primele filme sonore, ultimelor mari filme mute. Ele conțineau însă, ca într-un embrion, genurile predilecte de mai tîrziu ale publicului american: filmul istoric, de război, de gangsteri, musicalul și dramele psiho-sentimentale. Dar în curînd, *„Hollywoodul învață că publicul era mai interesat de senzațional decît de politică sau economie, și dorea mai mult ca orice să scape din controversele sociale prin iluzia ecranului. Studiourile nu au întîrziat să vină în întîmpinarea dorințelor spectatorilor"*. (Lewis Jacobs)

Sub reflector : războiul

Primul mare premiu al Academiei nu putea fi acordat desigur decît unui film dedicat Americii. După două filme-comandă ale Administrației pentru a arăta contribuția și sacrificiul Americii la victoria Aliaților în primul război mondial, *The Big Parade (Parada cea mare,* 1925; regia: King Vidor), dedicat trupelor terestre, și *What Price Glory (Cărările gloriei,* 1926, de Raoul Walsh), dedicat marinei de război, Departamentul de război solicită și el un film-elogiu închinat *„tinerilor luptători ai aerului ale căror aripi s-au frînt pentru totdeauna"*. Început la nouă ani după terminarea primei conflagrații mondiale, *Wings (Aripi)* a fost încredințat lui William Wellman, ulterior specializat în filmul de război, dar pe atunci complet necunoscut și lipsit de experiență cinematografică. Singurul său atu fusese acela de a fi făcut parte activă din forțele aeriene ale S.U.A. în 1916—1918. Bun cunoscător al avioanelor, al tacticii de luptă aeriană, ca și al stării de spirit a piloților în timp de război, Wellman realizează un

film atît de autentic în special în scenele de luptă, încît mulți au crezut că regizorul a utilizat în montaj secvențe din jurnalele de actualități ale vremii. Printre cascadori se afla și un viitor general de pe frontul celui de-al doilea război mondial, Clarence Bill Irvine. De atunci deviza sa era: „În luptă, nu este ca în viață. Dacă ajungi pe locul doi, poți să fii mort". Dar pentru a face mai accesibilă duritatea scenelor de pe front unui public mai inocent și pentru a transmite mai convingător mesajul patriotic, autorii centrează filmul pe o poveste de rivalitate, amiciție și dragoste. Doi prieteni și colegi la școala de zbor în timp de pace își dispută dragostea pentru aceeași fată, vecina lor de apartament, mai tîrziu voluntară ca șofer de ambulanță pe front (Clara Bow). Viața este într-adevăr surprinsă în esențele și coincidențele ei. În zborul final, în focul luptelor cu adevărat dramatice, unul din cei doi își ucide, fără să știe, prietenul care tocmai încerca să scape din încleștare cu un avion inamic capturat.

Niciodată producerea unui film nu a primit o atît de mare asistență financiară și tehnică din partea Administrației. La filmări au fost folosiți 3 500 de figuranți, 60 de avioane, 15 camere de filmat normale și 28 cu comandă teleghidată. Răsplata a venit din partea publicului, ca și a forumului suprem al filmului american. *Aripi* a ținut 18 luni afișul la New York și șase luni la Los Angeles, obținînd primul premiu AMPAS pentru cel mai bun film și pentru efecte speciale. După anii de aur ai comediei, ecranul găzduia acum experiențele tragice ale umanității. Nu cele depărtate, ci chiar cele contemporane.

În aceeași ediție 1927—1928, *Seventh Heaven (Al șaptelea cer),* tot o poveste de dragoste marcată de același război, deși frontul nu apare în prim plan, își adjudecă trei premii: „cea mai bună regie" (Frank Borzage), „cea mai bună actriță" (Janet Gaynor), „cea mai bună ecranizare" (Benjamin Glazer după piesa lui Austin Strong). Din nou, un mediu dur, în ciuda subiectului romanțat. Filmul se deschide în lumea mizeră a șomerilor și a prostituției. Întîmplarea face ca două inimi curate ca lacrima să se întîlnească: *el* de mult șomer, reușise cu greu să capete un loc ca măturător de noapte, *ea*, o ființă pură obligată de o soră haină să facă trotuarul (eroina inaugurează personajul „prostituatei-fecioare", atît de des prezent în filmul american). Cînd polițistul o oprește cerîndu-i să se legitimeze și să spună ce caută noaptea pe drumuri, *el*, revoltat și justițiar, o apără mințind că e soția lui.

Așa începe povestea lor de iubire: într-o seară petrecută împreună, forțați de împrejurări; ca apoi să ajungă la căsătorie... Locuința lor — o cameră mansardată, la care urci pe o scară în spirală parcă fără sfîrșit unde el și ea, deveniți *ei*, se simt în al șaptelea cer. Poezia acestei întîlniri nu te lasă să bănuiești turnura *story*-ului. Tocmai în clipa cînd cad unul în brațele celuilalt și își șoptesc (descifrăm din mișcarea buzelor, înainte de insert): „*I love you*", la ușă sună postașul aducînd ordinul de încorporare. Războiul începuse. Scene de documentar te scot din atmosfera idilică a acoperișurilor Parisului (locul acțiunii). Într-un montaj paralel urmărim frontul, tranșeele și acasă femeile lucrînd la banda rulantă a fabricilor de muniții. Tinerii căsătoriți își vorbesc în gînd și scenele transpun în imagini naivitatea acestei comunicări. Sînt rezolvări cinematografice ce azi ne apar puerile, dar pentru filmele de acum o jumătate de secol erau pline de invenție, de prospețime, de poezie. Vestea morții lui o surprinde pe tînăra soție. Ea refuză cu încăpățînare să creadă în despărțirea eternă. Lunile trec și într-o zi sosește vestea armistițiului. În stradă, oamenii se bucură de victorie, de întoarcerea acasă a celor dragi, de pace. Pe cer zboară cocorii. Parcă sînt aceiași cocori ce aveau să zboare peste zeci de ani în alt film, după un alt război... Vă amintiți de *Zboară cocorii?* Film de început de istorie a cinematografului, *Al șaptelea cer* contrazicea, fie și parțial, legea de fier, a *happy-end*-ului. Presimțirile iubitei se dovedesc adevărate. Eroul se întoarce, dar el revine complet orb. Totul va depinde acum de dragostea ei. O Janet Gaynor toată bucliță, toată dulceață, toată gropițe, toată suflet, toată melancolie și un Charles Farrell, frumos, maiestuos, demn — amîndoi, jucînd mai mult din priviri, dau un relief memorabil personajelor încă lipsite de posibilitatea exprimării sonore.

Cu primul trofeu acordat „celui mai bun actor al anului" lui Emil Jannings pentru rolul generalului rus din *The Last Command (Ultima comandă)*, filmul american își mărturisea nostalgia față de lipsa unui trecut istoric propriu, dar și lipsa de complexe în a-și însuși subiecte din istoria Europei, aici Marea Revoluție Socialistă din Octombrie 1917, din Rusia. Regizorul american, Josef von Sternberg vienez de origine, o adaptează canoanelor și atmosferei hollywoodiene. O face cu talentul său unic în a crea acea stare de fascinație a imaginarului asupra realului. Totodată, Sternberg aduce cu

„Ultima comandă omagiul său mirajului cinematografului, realizînd unul dintre primele filme despre film.

Filmul din film înfățișează încleștarea dintre trupele albe și roșii și povestește dragostea dintre un general rus pentru o revoluționară. La început ea îl ademenește doar pentru a-i anihila manevrele, dar sfîrșește prin a se îndrăgosti sincer de el și a-i salva viața. Conflictul dintre dragoste și revoluție este astfel soluționat à l'americaine prin „dragostea mai presus de orice". Cît de departe sîntem de deznodămîntul dat de Ciuhrai în *Al 41-lea*! În „realitatea" din film, ne întîlnim cu un general devenit figurant pe platourile hollywoodiene, unde i se propune să joace (în filmul din film) tocmai rolul unui general rus în timpul revoluției. Realitatea și închipuirea se amestecă în oglinda ecranului. Generalul își ia rolul în serios și prins în jocul magic are impresia că ar putea modifica finalul de atunci. Se avîntă pe cîmpul de luptă — așa cum i-o cerea regizorul — dar cade pe platou, răpus de o criză cardiacă, sub zăpada de vată. Moartea îl cuprinde încet, încet. El o întîmpină cu un zîmbet ferice, convins că sfîrșește eroic la datorie.

Ceea ce impune *Ultima comandă* în istoricul cinematografului american este însă incontestabil stilul regizorului ce se arăta de atunci inconfundabil, ca și formula „filmului în film", devenită peste ani atît de apropiată sufletului narcisistic al Hollywoodului.

Parcă pentru a întări lipsa de scrupule a Cetății filmului în a adopta istoria de pe alte meridiane, Oscarul „celui mai bun scenariu", avea să revină la cea de-a doua ediție unei melodrame cu accente comice petrecute la curtea țarilor, înfățișîndu-ne o Rusie de papier macher à l'americaine, *The Patriot (Patriotul)*, în regia lui Ernst Lubitsch și tot cu Emil Jannings în rolul titular.

Viața ca o melodramă

Filonul sentimental-dramatic a fost de la început exploatat de scenariștii americani. Aducînd cu sine profunzimea și complexitatea artistică a experienței sale europene, regizorul F.W. Murnau realizează *A Trip to Tilsit (O călătorie la Tilsit/Aurora)*, inspirat după romanul omonim de Hermann Sudermann, și redă, cu o simplitate desăvîrșită, drama țăranului îndrăgostit de o orășeancă ușuratică, de dragul și la

îndemnul căreia intenționează să-și ucidă soția. Istoria filmului reține din călătoriile la Tilsit o sublimă scenă a echivocului. Suspendat între decizie și indecizie, soțul renunță în cele din urmă la gîndul ce-i încolțise: să-și arunce din barcă nevasta în lacul din preajma satului. Recules, omul va trăi în timpul excursiei noi clipe fericite împreună cu cea căreia nici în închipuire nu-i trecuse prin minte intenția soțului, crezînd că el o luase la o plimbare de dragoste și împăcare. Dar fatalitatea acționează în locul bărbatului: din cauza furtunii, barca se răstoarnă și tînăra femeie cade în lac. După căutări desperate, va fi găsită și salvată. Melodramă lirică gravă, descoperind în alb și negru o natură scandinavă, de o liniște indiferentă la suferințele sufletului, așa cum am văzut-o de atunci în zeci și zeci de filme. Janetei Gaynor, din nou protagonistă, îi revine cel dintîi premiu de interpretare din istoria Academiei pentru cele trei roluri susținute la această primă ediție: în *Aurora*, *Al șaptele cer* și în *Street Angel (Îngerul străzii)*.

La ediția anului următor (1928—1929), drama sentimentală *Coquette* este încununată cu aceeași recompensă, decernată lui Mary Pickford, pentru rolul titular. Ea a fost prima actriță care și-a cîștigat titlul de „logodnică a Americii" (urmașa ei la acest titlu peste cîteva decenii avea să fie Marilyn Monroe). Văzînd-o în *Coquette*, îți dai seama că merita pe deplin adorația de care s-a bucurat, putînd figura și azi printre cele mai fenomenale actrițe pe care le-a avut ecranul american, atît de generos populat de mari talente. Pickford joacă cu o extrem de firească suplețe acel amestec rar de feminitate și cerebralitate, de *sex-appeal* și inocență, de cochetărie (vezi și titlul) și putere de sacrificiu cerute de rolul fetei foarte bogate, la început răsfățată și disprețuitoare față de numeroșii ei petitori, apoi îndrăgostită nebunește de un tînăr sărac, dar plin de calități, respins însă de tatăl ei. Tînărul, după ce își face singur o situație potrivit atotprețuitului precept american al *self-made man*-ului, se întoarce să o ceară de soție. Dar împotrivirea tatălui se dovedește ireconciliabilă. Tragicul apare cînd, într-o clipă de enervare, tatăl îl ucide pe tînărul pretendent. În partea a doua a filmului, asistăm la o adevărată înlănțuire de catastrofe. În ciuda propriei suferințe, fata își declară tatăl nevinovat. La rîndul său, tatăl nu-i acceptă sacrificiul și, după ce-și mărturisește vinovăția, se sinucide. Configurație tipică de melodramă ce ține de copilăria filmului (fenomenul este evident

în multe alte cinematografii naționale la început de drum, indiferent de timpul istoric cînd are loc acest început), o copilărie plină de candoare, credibilitate și emotivitate. Spectatorul de astăzi, oricît de exigent și lucid, se lasă totuși prins în jocul trăit cu atîta desperată convingere, condus cu atîta bogăție a talentului de pionierii noii arte.

Gangster—story

În 1919, Congresul S.U.A. votează legea prohibiției prin care se interzicea fabricarea și consumul de alcool. Interdicția a avut una dintre cele mai nefaste consecințe în viața socială a Americii: apariția și proliferarea gangsterismului. A amenda, a confisca, a închide localurile sau persoanele găsite vinovate de încălcarea legii devin atributele cotidiene ale poliției. Prohibiția a creat posibilitatea unor fabuloase cîștiguri ilicite. Așa a început nemaipomenita aventură a traficanților de alcool, a *bootleggers*-ilor convertiți la gangsterism, dintre care Al Capone și Dillinger au fost cei mai celebri. În paralel, a profiferat cea mai crasă corupție care s-a infiltrat chiar în sistemul autorității legale. Amendamentul prohibiției a fost considerat *„prima lege din istoria Statelor Unite care avea să-i învețe pe americani lipsa de respect pentru legislația țării lor"*.

Era firesc ca filmul să nu întîrzie mult la întîlnirea cu lumea gangsterilor. Pentru prima dată ei apar pe ecran priviți chiar din unghiul lor de vedere în *Underworld (Declasații* — premiul pentru „cel mai bun scenariu original", autor Ben Hecht; regia Josef von Sternberg). Printr-un paradox, azi recepționăm filmul ca pe un *remake* al numeroaselor filme cu gangsteri care i-au urmat, cînd de fapt *Declasații* a fost în multe sensuri modelul inspirator. Prin cutezanța ideilor și echilibrul dramaturgic, prin forța portretistică și pertinența dialogurilor oscilînd fără complexe între tragic și comic, filmul ne apare și azi ca operă plină de spirit și nerv.

Merită să zăbovim în special asupra scenariului, deoarece autorul său și-a asumat riscul de a face un prim elogiu „groapei" din Chicago. Violența, văzută ca o consecință a condițiilor sociale, nu excludea simțămintele romantice. Este evidentă de asemenea preluarea unei tradiții literare anglo-saxone din secolele trecute, care cere ca numele personajelor să indice trăsăturile lor morale. Bull Weed (Taurul-Buru-

iană) e șeful bandei; prietenul și „creierul" său — fost avocat ajuns șomer, măturător și în cele din urmă gangster, poartă numele celei mai pretențioase mărci de automobile, Rolls Royce; pentru a completa triunghiul, fata — favorita gangsterului și în cele din urmă inocenta iubită a lui Rolls Royce, e numită Feather (fulg, pană), sugerînd lipsa de pondere a femeii într-o asemenea lume. Mediul interlop în care trăiesc personajele nu le anulează însă puritatea. Fostul avocat și femeia de noapte, iubita șefului bandei, se îndrăgostesc unul de altul. Totuși, ei nu se pot hotărî să-și mărturisească sentimentele din pudoare și loialitate față de cel care, în felul său, îi ajutase pe amîndoi, chiar dacă avea mîinile pătate cu sînge și o conștiință lipsită de scrupule. Cînd gangsterul este arestat și condamnat la scaunul electric, cei doi hotărăsc fără ezitare să-l salveze. Firește, se găsise cineva de rea-credință să-l informeze pe boss de dragostea celor doi. Important pentru ei este însă atunci nu dacă el va muri sau nu, ci să nu moară crezînd că ei l-au înșelat. Loialitatea devine mai importantă decît viața. Păstrarea valorilor morale în lumea fărădelegii pune un contrapunct incitant ce este susținut de nenumărate detalii (înainte de a se preda, gangsterul întîrzie o clipă pentru a da pisicii sale o farfurie cu lapte etc.). Contrapunct pe care nu-l vom mai reîntîlni o foarte lungă perioadă în filmele polițiste americane, așezate, datorită codului moral, în tiparul categoric al pozitivilor și negativilor. Și dacă am vrea să numim un urmaș depărtat al *Declasaților*, cred că ne putem gîndi — ținînd seama de saltul făcut chiar de arta filmului — abia la *Bonnie și Clyde*. Aceeași știință a utilizării contrastelor o regăsim și în dialoguri (coscenariști: Robert N. Lee și Sternberg). În acea epocă, cînd filmul se afla sub paza unui draconian cod al cenzurii, cuvintele mai mult sau mai puțin obscene, așa-numitele „cuvinte cu patru litere", erau ținute cu strictețe departe de ecran. „Killers"-ii lui Hecht vorbeau așadar elegant, sofisticat, cu simțul umorului, ca într-o piesă de Noel Coward sau de Oscar Wilde. Cîteva exemple. Întrebat ce a fost în viață, Rolls Royce răspunde: *„Avocat cîteodată, bețiv întotdeauna!"*. Sau în dialogul său cu bossul: *„Te porți ca hunul Attila, la porțile Romei"*/ *„Cine e Attila? Șeful bandei rivale?"*. Rolls Royce nu se mai obosește să-i explice. Îi răspunde doar: *„Te-ai născut cu două mii de ani prea tîrziu"*. Replicile sînt subliniate de jocul propriu filmului mut, reclamînd gesturi mai apăsate ce ne par azi afectate,

ușor ridicole, așezînd povestea la granița dintre realism și parodie. Inteligența, eleganța și autoironia investite în eroul perdant creat de Ben Hecht în zorii filmului Hollywoodului, le vom regăsi peste ani în personajele create de un Humphrey Bogart.

Portretizînd o lume a violențelor, filmul nu devenea la rîndul său violent. El își păstra candoarea și surîsul, făcînd cu ochiul prin intermediul gagului moralizator, pe gustul unei societăți puritane care nu putea accepta vulgaritatea dialogului sau a comportărilor. Dar de aici decurgea bineînțeles și o anume idealizare a lumii interlope: criminalii erau frumoși, întotdeauna eleganți, adesea sincer îndrăgostiți, cîteodată miloși.

De la început, popularitatea filmelor cu gangsteri a depășit orice așteptări. Încasările au făcut studiourile fericite, dar nu același lucru se putea spune despre asociațiile puritane și religioase atît de răspîndite în America, care protestează vehement împotriva acestor filme și cer interzicerea lor. Neputînd să abandoneze ceea ce se dovedea a fi o adevărată mină de aur a *box-office*-ului, studiourile Warner Bros. au atunci ideea să inverseze unghiul de vedere asupra fenomenului gangsterismului. *Story*-ul nu va mai fi abordat din punctul de vedere al răufăcătorilor, ci din cel al polițistului, erou pozitiv, menit să apere și să asigure liniștea cetățenilor. „Gangster-story" se va transforma astfel în „policier-story", care avea să se perpetueze pînă către începutul anilor '40, cînd, pe masa scenariștilor, aventurile lor aveau să fie înlocuite cu cele preluate din realitatea războiului.

Cu *Declasații*, Ben Hecht începea una dintre cele mai prodigioase cariere de scenarist din cîte a cunoscut Hollywoodul. Deși se născuse în 1894, Hecht obișnuia să-și spună singur „copilul secolului XX". Într-o viață de 79 de ani, Ben Hecht a scris 79 de scenarii. Afirmat încă din epoca filmului mut cînd a devenit laureatul premiului Academiei pentru „cel mai original scenariu" *(Declasații)*, Hecht a creat apoi tiparul dramaturgic specific multor filme celebre ale epocii sonorului, prin scenariile sale: *The Front Page (Prima pagină)*, 1931; *Topaze*, 1933; *Viva Villa*, 1934; *The Secoundrel*, 1935 (un al doilea Oscar pentru scenariu); *Nothing Sacred (Nimic sfînt)*, 1937; *Gunga Din*, 1938; *Wuthering Heights (La răscruce de vînturi)*, 1939; *Tales of Manhattan (Povestiri din Manhattan)*, 1942; *Spellbound (Fascinație)*, 1945;

Notorious, Gilda, 1946; *A Farwell to Arms (Adio arme),* 1943; etc.

Posedînd o imensă inventivitate dramatică și simțul replicilor sclipitoare potrivite cu eroii care pe atunci trebuiau să fie spirituali, indiferent de mediul social sau de cultura lor, căci în acea vreme cinematograful era mai puțin interesat de corespondența cu realitatea și mai dornic să ofere publicului un spectacol pe care nu-l putea întîlni la colț de stradă, Ben Hecht a cumulat o experiență de aproape patru decenii pe „meterezele" Hollywoodului, depășind cu succes multe din perioadele de tranziție estetice sau tehnice. Dar portretul pe care îl face lumii filmului american, atît de bine cunoscute de el, este de-a dreptul devastator. Sub titlul *„Cine este, de fapt, autorul poveștii unui film?"*, Hecht scria în revista „Esquire" din martie 1959:

„Răspunsul pe care Hollywoodul l-a dat acestei întrebări a însemnat pierzania sa. S-a descoperit că nu scriitorul este răspunzător de creatrea poveștii. În locul lui, i se acordă puterea a mii de sceptre unui întreg clan de băgători de seamă, numiți la început supervizori și mai apoi producători, apăruți dintr-un neant pseudo-literar. Era ca și cum s-ar fi inversat rolurile dintre un profesor și elevul său. Rezultatul este cel cunoscut. O industrie bazată pe scris s-a prăbușit atunci cînd scriitorului i-a revenit doar statutul de băiat de mingi. Deși eram retribuit foarte bine, chiar cel mai bine după directorul studioului, nu aveam asupra scenariului meu mai multă autoritate decît are aparatul cu care se măsoară vîntul asupra vîntului. Regizorul, producătorul și chiar actorul puteau să-mi ceară orice schimbare în scenariu, să adauge de la ei glume, finaluri răsuflate sau de-a dreptul idioate, să-mi taie replici întregi care în viziunea lor nu aveau ce căuta în poveste, deși acele vorbe în gura personajelor secundare dădeau adesea sarea și piperul întîmplărilor, creau atmosfera. Acceptam schimbările pentru că altfel scenariul mi-ar fi fost luat și modificat pînă la distrugerea sa totală de un grup de cocoși înfuriați, exersați în a citi și aplica dorințele producătorului fără să crîcnească sau să gîndească. De atunci încolo, singura mea grijă era să petiționez pe lîngă asociația scenariștilor să accepte să-mi scot numele de pe genericul filmului astfel maltratat. Încă din vremurile fericite de început ale Hollywoodului am asistat la prăbușirea poziției scriitorului. Nu numai structura organizatorică generală a Hollywoodului a determinat această demonetizare a scenaristului, ci și atitudinea personală a multora dintre producători. De pildă, cînd am început să lucrez cu Ernst Lubitsch la «Design for Living» («Un anume fel de a trăi», 1933), Paramount se lăuda că la filmul său precedent a băgat patru scriitori în spital. De altfel, mulți dintre puținii mei prieteni scenariști de la Hollywood fie au dat în darul beției, fie au ajuns la cheremul psihanaliștilor și uneori își amenințau familia cu sinuciderea. Unii au murit chiar între 40 și 50 de ani. Printre ei spiritualul Herman Mankiewicz și marele romancier Scott Fitzgerald.

Producătorii erau cu atît mai bine răsplătiți cu cît se arătau mai colțoși, ajungînd să se creadă întotdeauna superiori scriitorilor. Nu am întîlnit niciodată un producător, oricît de neajutorat, care să nu se simtă superiorul meu în alcătuirea unei povești. Este greu de înțeles cum un om fără imaginație, care nu știe să gîndească și nu are altceva decît ceață în minte, se poate crede un prinț al literelor, o autoritate a dramaturgiei. O situație de necrezut înflorește de treizeci de ani la Hollywood.

Am cunoscut totuși o mînă de producători care erau egali sau chiar superiori scriitorilor cu care lucrau. Acești producători erau un fel de scriitori inventați de Hollywood — așa cum în Australia există păsări fără aripi. Scriau fără condei sau chiar fără cuvinte, utilizînd cu talent graiul pantomimei. Ei reușeau în felul acesta să transmită fapte, idei întocmai ca un scriitor. Dacă mă gîndesc să așez numelelor pe hîrtie, ei nu sînt mulți. David O. Selznick, Sam Goldwyn, Darryl Zanuck, Walter Wagner, Irving Thalberg îmi par să epuizeze lista. Ei nu au fost numai producători, ci și conducători de studiouri. Dar 90% dintre producătorii pe care i-am cunoscut erau lipsiți de inteligență. După 30 sau 40 de ani de domnie absolută în împărăția filmului, mulți dintre ei au rămas la fel de incompetenți, deși se credeau experți în orice domeniu. Erau tot atît de neprofesioniști în conceperea scenariilor ca un agent de bursă sau un șofer de autobuz. După 30—40 de ani de ordine date scriitorului despre «ce» și «cum» să scrie, ei nu învățaseră nimic din această meserie. Rezultatul acestui mișmaș a fost filmul hollywoodian. Condus de producători incapabili să scrie, filmul hollywoodian a devenit unul și același. Toate scenele mari pe care producătorul și le amintea dintr-un film vechi erau introduse într-unul nou, fie că scriitorul accepta sau nu. Și asta mereu și mereu. Acest produs de tip hollywoodian avea un scop bine stabilit. El dorea să dovedească unei societăți decimate de răutate și năpăstuită de escroci că binele este atotbiruitor... Noul Hollywood, cel ce mi se spune că se înalță pe un postament mai sănătos decît bătrînul nostru Babilon din anii de început, a lichidat, după cîte îmi dau seama, meseria scriitoricească, concentrîndu-se să facă filme cu mulți cai, temple prăbușite, indieni răsculați, cu pirotehnie și decolteuri, astfel încît scriitorul chiar că nu avea mai nimic de făcut. În acest moment simt nevoia să informez cititorul că am scris pînă acum vreo 60—70 de scenarii și că divagațiile mele asupra prăbușirii Hollywoodului ar putea părea deplasate. Din întreaga mea activitate, cam o pătrime mi-a dat satisfacție. Aceasta s-a datorat fie subiectului, fie înțelegerii cu producătorul, cu regizorul sau poate chiar entuziasmului meu — scenariile au fost bine scrise și filmele au fost bune. Celelalte trei pătrimi din filmele mele mi se par complet străine, ca și cum ar fi fost făcute de un tip cu capul pătrat. Tipul acela am fost eu, travestit în băiat de mingi al producătorilor. Oricum, dintre filmele mele cred că zece nu sînt chiar de aruncat la coș. Să le numesc: «Escrocul», «La răscruce de vînturi», «Viva Villa», «Scarface», «The Spectre of the Rose», («Spectrul trandafirului»), «Actors and Sins» («Actori și păcate»), «Roman Holliday» («Vacanță la Roma»), «Fascinație», «Nimic sfînt».

Și totuși, în cele cîteva milioane de kilometri de peliculă trasă la Hollywood pînă în 1959, sînt mulți metri de frumusețe și de dramă autentică. În uzina hollywoodiană interesată doar de produsul de

serie pentru consumul larg, talentul şi-a spus cîteodată cuvîntul şi lumea a cunoscut creaţia a ceea ce ar fi putut fi cea mai mare dintre arte. Şi poate că aceste semne vorbesc chiar de viitorul Hollywood. Cel puţin aşa îmi place să o cred. Sper că după ce ahtiaţii de profituri vor întoarce spatele industriei pe care au creat-o şi distrus-o, poate cîţiva scenarişti o vor lua de la capăt şi arta va înlocui defuncta industrie-căpcăun. Cînd spun aici scriitori, înţeleg pe cei ce sînt în stare să fie şi regizori. Căci un scriitor care nu ştie să-şi regizeze scenariul, ca şi un regizor incapabil să scrie un scenariu, este aproape tot atît de diletant ca un producător care nu poate să facă nici una, nici alta".

Ecranul „cîntă" !

Cele dintîi filme sonorizate din istoria cinematografului *The Jazz Singer (Cîntăreţul de jaz)* — sonor doar în melodii, dialogul era încă redat prin inserturi — şi *Broadway Melody (Melodiile Broadwayului)* — primul film în întregime sonor — şi-au adjudecat, de la sine înţeles, premiile AMPAS. Celui dintîi premiul i-a revenit indirect, fiind acordat studiourilor producătoare Warner Bros, pentru „a fi produs un important film, deschizător de drum, care a revoluţionat întreaga industrie", 1927—1928; celui de-al doilea acordîndu-i-se premiul Academiei pentru „cea mai bună producţie a anului 1928—1929".

Eroul primului film „sonor", urmaşul a cinci generaţii de cantori, refuză să respecte tradiţia familiei, înţelegînd să-şi dedice talentul moştenit muzicii de jazz. — *„Sacrilegiu !"* — strigă tatăl şi îl repudiază. — *„Fii înţelegător !"* — strigă mama, care îşi susţine încrezătoare fiul. Conflictul dintre respectul filial şi dreptul la propria alegere în viaţă din *Cîntăreţul de jazz* a apărut contemporanilor doar pretextul pentru a asculta, întîia oară, cîteva melodii în direct de pe ecran. În sfîrşit, în sala de cinema nu mai era nevoie de pian şi de pianist pentru a acompania momentele-cheie ale dramei. Ecranul „cînta" acum singur. Cred că oricît am dori să ne imaginăm senzaţia spectatorilor, aflaţi parcă în faţa unei vrăjitorii, nu am putea realiza intensitatea surprizei lor. Vrăjitoria avea să schimbe o dată cu faţa filmului şi destinele majorităţii creatorilor şi vedetelor filmului mut.

Academia de arte şi ştiinţe ale filmului a discutat atunci posibilitatea de a se crea două categorii de premii pentru filme sonore şi filme mute. Dar, în cele din urmă, s-a hotărît să nu se facă nici o distincţie, căci membrii Academiei şi-au dat seama că epoca marelui mut se apropia de final. Cu toate

acestea, secretarul Academiei declara: *„Dezvoltarea filmului vorbit a făcut mai dificilă judecata despre realizarea fiecărui artist în parte, sunetul aducînd un nou element în arta ecranului şi o sumedenie de noi colaboratori".*

La ediţia următoare, 1929, *Broadway Melody* oferea surpriza filmului vorbit în întregime, folosind un subiect elementar, dar pe atunci inedit: două surori, amîndouă în acelaşi corp de balet şi tot amîndouă încercînd să dea lovitura cu un rol pe Broadway, se îndrăgostesc de acelaşi compozitor-coregraf consacrat. Vestimentaţie gen charleston, decor 1900, scene de mare montare, dansate şi cîntate (dintre care cea mai reuşită rămîne „căsătoria păpuşii pictate"), aduc filmului semnat de Harry Beaumont premiul cel mare al Academici.

La orizont : westernul

Cu premiul „pentru cel mai bun actor" acordat lui Warner Baxter în rolul lui Cisco Kid, cowboyul-haiduc care fura de la bogaţi pentru a da săracilor, din *In Old Arizona (Bătrîna Arizona)*, western primitiv, dar sonorizat, palmaresul primelor două ediţii reţinea genul cel mai tipic american ce avea să-şi asigure un loc legendar în istoria filmului. Şi totuşi — deşi născut de la începuturile cinematografului *The Great Train Robbery (Atacul trenului,* 1903) — westernul nu s-a remarcat printre genurile favorizate de voturile Academiei americane de film. În decursul unei istorii de peste o jumătate de secol, Oscarul avea să fie decernat doar cîtorva creatori de western: regizori-scenarişti — John Huston, *The Treasure of Sierra Madre (Comoara din Sierra Madre),* 1948; actori — Gary Cooper, *High Noon (La amiază),* 1952; operatori — Loyal Griggs, *Shane,* 1953; sunetişti — Harold F. Kress — *How the West Was Won (Cum a fost cucerit Vestul),* 1963. Numai o singură dată, în 1930—1931, i se va atribui premiul Academiei pentru cea mai bună producţie unui western: *Cimarron* (spre deosebire de *musical* sau de filmul istoric de atîtea ori cîştigătoare ale marelui Oscar).

Comedia în surdină

Tot printr-o curiozitate de neînţeles, comedia (gen care îşi trăise epoca de aur înainte de apariţia sonorului, inventînd şi reinventînd rîsul într-o manieră atît de tipic americană) avea

să debuteze pe ecranul Academiei cu două subiecte istorice de import: *Two Arabian Knights (Doi cavaleri arabi)* — o parodie cu eroi contemporani în atmosfera unor povești din cele o mie și una de nopți — premiul „pentru cea mai bună regie de comedie" acordat lui Lewis Milestone, 1927—1928 (prima ediție a premiilor Academiei a fost singura care a făcut distincția între regia de dramă și de comedie) și *The Divine Lady (Divina doamnă,* care nu era alta decît Emma Hamilton cu aventurile ei de inimă albastră) — premiul pentru regie lui Frank Lloyd, 1928—1929.

O oarecare încercare de recunoaștere a gloriei comediei mute a filmului american s-a făcut printr-un prim premiu special al Academiei acordat lui Charles Chaplin, la prima ediție, pentru „geniul dovedit în scrierea, interpretarea și regia de comedie în producerea filmului *Circul*". Chaplin se numărase și printre candidații la premiul pentru cel mai bun actor și cea mai bună regie de comedie, dar candidatura sa nu fusese reținută în palmaresul final. Cel ce a înnobilat ecranul american cu talentul și inteligența sa nu avea să mai apară pe lista premianților cu nici una dintre capodoperele sale ulterioare, decît în calitate de candidat: ca actor în 1940 și ca scenarist în 1947. Abia după 43 de ani, în 1971, i se va acorda un reparatoriu premiu special pentru întreaga sa operă cinematografică. Oscarul său compensa atunci mai degrabă prestigiul Hollywoodului, decît sporea gloria lui Chaplin. Cazul său nu a fost însă singular, dacă ne gîndim că mulți dintre marii comici ai ecranului american au rămas pentru totdeauna fără statuetă. Să amintim doar perechea fără de pereche Stan Laurel și Oliver Hardy (Stan și Bran).

De la dramă psihologică la *musical,* de la comedie la motivul istoric, de la *western* la *policier*, iată așezați în numai două prime ediții ale premiilor Academiei aproape toți pilonii edificiului filmului american.

Festivitatea celei de-a doua ediții a decernării premiilor AMPAS a avut loc la 3 aprilie 1930 și a fost și prima transmisă în întregime la radio. De atunci nu a mai existat an în care spectacolul de la Hollywood să nu fie difuzat, iar peste 23 de ani și televizat. Ziua decernării Oscarului s-a integrat atît de bine în lanțul sărbătorilor anuale americane, încît ea a devenit de peste o jumătate de secol o zi record în privința audienței.

Anii '30

„Să nu uităm că cinematograful este imagine în mișcare. Mișcare! Mișcare! Iată cheia industriei noastre de film."

Darryl F. Zanuck

Mai mult ca alte arte, filmul stă sub imperiul experienței sociale și istorice a momentului. Artă a contactului imediat cu un public larg, cinematograful surprinde aproape mimetic comportamentele și mentalitățile timpului cînd este creat. Determinat deci de epocă, filmul poate fi conceput fie ca o oglindă a sa, fie ca paravan, ca mască mai veselă, mai plăcută decît realitatea ce l-a inspirat. Din acest unghi de vedere se poate spune că producția americană de film care a urcat pe podiumul Oscarului în anii '30 a optat cu precădere pentru a doua alternativă.

Care au fost „culorile" deceniului patru?

Pentru istoria Statelor Unite, cele două pietre de hotar ale acestei decade au fost criza economică și financiară începută cu „vinerea neagră" din 29 octombrie 1929 prin crahul din Wall-Street și politica „New Deal"-ului inițiată de Administrația Roosevelt.

La începutul anului 1930, încă se spera că „boala" s-ar putea vindeca de la sine, dar în toamnă numărul șomerilor, oficial declarați, era de 6 milioane. Din 1929 pînă în 1933, produsul național brut scăzuse de la 104 la 56 de miliarde dolari, iar numărul șomerilor ajunsese la 12 milioane. Condițiii climaterice deosebit de nefavorabile au agravat dificultățile vieții, obligînd zeci de mii de muncitori agricoli la un nou exod spre vest, în speranța de a găsi de lucru pe pămînturile mai roditoare din California. Epopeea lor tragică a fost imortalizată în *Fructele mîniei (The Grapes of Wrath)*, romanul lui John Steinbeck, ecranizat de John Ford.

În acel moment de multiple dezechilibre al societății americane, este ales, la 8 noiembrie 1932, ca președinte al

S.U.A., candidatul Partidului Democrat, Franklin Delano Roosevelt. Succesul său zdrobitor în alegeri era urmarea unui program electoral al cărui obiectiv declarat fusese ajutorarea „oamenilor uitați" ai Americii. Franklin Delano Roosevelt promisese să asigure Americii o nouă organizare, să rupă cu tradițiile absurde și să readucă „zilele fericite": *„Acum ori niciodată, este momentul adevărului. Țara are nevoie de acțiune și de o acțiune imediată"*.

„New Deal"-ul — programul prin care a intrat în istorie administrația F.D. Roosevelt — se punea treptat în funcție printr-o redresare economică dirijată de capitalismul monopolist de stat prin acel ansamblu de legi vizînd numeroase reforme sociale, ample programe de construcții publice, noi investiții, noi industrii.

În cadrul acestei politici, una dintre primele măsuri adoptate a fost abrogarea legii prohibiției producerii și consumului de băuturi alcoolice. „La vot, la vot, a noastră este berea", a fost sloganul care i-a adus milioane de voturi lui Franklin Delano Roosevelt. Războiul bootleggers-ilor (falsificatori și traficanți de băuturi) lua sfîrșit, rămînînd în anii ce vor urma doar o temă favorită a cineaștilor — să amintim doar de Eliot Ness din *Incoruptibilii (The Untouchables)*.

Pentru a-și pune în practică programul novator, Roosevelt a simțit de asemenea nevoia, încă din primii ani ai mandatului său prezidențial, să se înconjure de o echipă de consilieri competenți. El și-a amintit că pe vremea cînd era senator de New York, unul dintre colaboratorii săi apropiați, Samuel Rosenman, îi spusese: *„Politicienii și oamenii de afaceri au făcut prea multe greșeli, de ce nu am încerca și cu universitarii"*. Așa s-a născut ideea de a institui pe lîngă Casa Albă un trust al creierului („brain trust"). Rolul intelectualului din preajma puterii avea să fie evocat cu promptitudine și de cîteva filme, cel mai elocvent și totodată popular exemplu rămînînd *Mr. Smith merge la Washington* al lui Frank Capra.

Dacă în viața socială a Americii deceniul patru s-a deschis în umbra marii depresiuni și a evoluat, o dată cu încercările de redresare a economiei naționale pînă la acea „stabilitate rooseveltiană", datorată „New Deal"-ului, pe ecran criza și conflictele acelor ani s-au răsfrînt ca printr-o prismă ce reproduce imaginea răsturnată a realității. Anii crizei au fost pe ecran anii comediei trăsnite, ai stilului sofisticat, ai subiec-

telor romanțioase, ai unei infuzii forțate de optimism. Au fost anii cinematografului ca mijloc de evadare.

„Nimeni nu dorește — spunea scenaristul George S. Kaufmann — *să se privească în oglindă așa cum este. Cu atît mai puțin publicul este dornic de critică. Satira socială este cea care golește sălile sîmbăta seara"*. Împărtășind același punct de vedere, producătorul Samuel Goldwyn era și mai categoric: *„Publicul este cel care cere «happy end»-ul în filmele noastre"*.

Marea finanță, care controla principalele studiouri, nu avea de ce să contrazică asemenea puncte de vedere, deoarece urmărea ca filmele să atragă un public cît mai numeros și să-i asigure un cîștig cît mai ridicat. Pentru asta, filmul trebuia, în primul rînd, să vîndă, în prețul biletului, speranța. Și tot lui îi revenea datoria sarcrosanctă de a păstra canoanele de moralitate și decență. Producătorii și financiarii au înțeles astfel printre primii că filmul era, pentru americani, basmul lor contemporan. Noii feți-frumoși erau directori de bancă sau tineri care sfîrșeau prin a se ridica prin forțe proprii în piramida socială; iar ilenele-cosînzene erau dactilografele, secretarele, fetele modeste care reușeau în viață prin căsătorii aducătoare de dragoste și prosperitate.

Indiferent de genurile abordate (cele din deceniul precedent sînt acum orchestrate în compoziții mai ample), filmele se lasă toate impregnate de un val de sentimentalism și de o moralitate puritană. Ceea ce se putea și ceea ce nu se putea arăta pe ecran devenise un cod cu putere de lege, iar recompensa *happy end*-ului se impusese ca inevitabilă.

Și totuși, Academia nu și-a îndreptat întotdeauna alegerea către acest gen de filme.

În ciuda atîtor coduri și restricții, banii și talentul investiți în ceea ce se dovedea o atît de productivă industrie au dus la dezvoltarea filmului atît în planul expresiei artistice, cît și al dezvoltării procedeelor tehnice. Posibilitățile de afirmare și cîștig au transformat Hollywoodul într-un nou El Dorado, atrăgînd pe mulți dintre cei dornici să-și încerce norocul în cinema. Printre ei nu puțini erau înzestrați cu talent. Așa au început anii unei emulații fără precedent în istoria filmului. O dată cu acest marș grandios către glorie și succes a crescut și prestigiul Academiei de film americane. La cea de-a patra aniversare a AMPAS, președintele S.U.A., Herbert Hoover, delega pe vicepreședintele Charles Curtis să asiste la banchetul decernării premiilor naționale de

film, care a avut loc la 10 noiembrie 1931, la hotelul Baltimore din Los Angeles. *„Am venit aici astă-seară,* — a spus Curtis — *din capitala țării noastre, să aduc omagiul Administrației, minților creatoare ale celei mai mari și mai influente întreprinderi din lume; industria filmului".*

Să privim din punctul de vedere al criticului și al spectatorului această industrie care primea elogiul Casei Albe, așa cum a rămas în istorie prin selecția Oscarului din deceniul patru.

1929–1930 : Cîte premii, atîtea teme inedite

În calendarul Academiei, deceniul începea cu premiul pentru „cea mai bună producție și regie" acordat unui filmmemento la zilele războiului: *All Quiet on the Western Front (Pe frontul de vest nimic nou).*

Am văzut că filmul de război intrase încă de la început în preocupările studiourilor ca un act patriotic, fiind investit cu misiunea de a înfățișa unui public cît mai larg actele de eroism ale celor ce nu și-au precupețit viața pentru apărarea intereselor țării lor. Tot așa cum încă înainte de apariția sonorului, studiourile MGM și Paramount au primit sugestia și ajutorul efectiv al Administrației americane pentru astfel de filme. *Parada cea mare* (1925), *Cărările gloriei* (1926) și *Aripi* (1927) au inaugurat acest gen cinematografic. Dar ele prezentaseră războiul de pe pozițiile Aliaților. Nimeni nu ar fi îndrăznit să arate și fața ascunsă a gloriei. Studiourile Universal cumpără drepturile de a ecraniza romanul omonim al scriitorului german Erich Maria Remarque, care trecuse proba succesului, producînd o mare vîlvă în Europa. Autorul său, asemeni francezului Henri Barbusse, autorul romanului *Focul*, avea numai 16 ani cînd se înrolase voluntar în armata Germaniei imperiale, aflată în plin război de expansiune. Și tot asemenea lui Barbusse, Remarque va fi ireversibil marcat de experiența morții, de absurditatea războiului. Romanul său era deci unul profund antimilitarist, umanizînd deopotrivă soldații aflați de ambele părți ale baricadei, mînați să lupte unii împotriva altora, nu de interesele popoarelor lor, ci de cele ale claselor conducătoare. Armatele ostile împărțeau o soartă tragică comună: carnagiul războiului.

Filmul lui Milestone urma să aducă pe ecran, pentru prima dată, contrastul dintre eroismul de paradă demagogic și cel autentic punînd zălog viața pe front. Filmul se deschide cu o paradă militară și cu discursuri emfatice rostite în incinta unei școli în fața liceenilor. Euforie generală. Tinerii se veselesc că vor schimba șepcile de liceu cu chipiele militare. *„Veți merita săruturile fetelor"*, le spune ofițerul. Bătrînii profesori sînt mîndri de ei. Pe tablă se poate citi, scris cu litere mari, îndemnul: „Nach Paris!" („Spre Paris!"). Dar atmosfera festivă se schimbă pe măsură ce băieții, înrolați voluntar, intră voioși și zîmbitori pe ușa cazărmii și ies, pe o alta, îmbrăcați militar, fiind întîmpinați de comandantul ce le reprimă cu severitatea cazonă glumele și buna dispoziție. O dată cu primul „Drepți!" și cu comanda „Drept, stîng, drept, stîng!", identitățile se pierd în coloanele nesfîrșite. Drumul „Nach Paris" trece prin tranșee, prin garduri de sîrmă ghimpată, prin cîmpuri minate; bombele cad, nopțile nu mai sînt luminate de felinare ca în orașul natal, ci de rachete luminoase. Treptat, frica se strecoară în suflete, înlocuind grandilocvența discursurilor. Numeroase sînt scenele memorabile. Prietenul mort, cărat în cîrcă în speranța că mai poate fi salvat, sau, în final, imaginea soldatului întinzînd din tranșee mîna să prindă un fluture; dar mîna înțepenește înainte de a atinge fluturele care zboară nestingherit.

Incontestabilul risc ce decurgea din această sfidare a obișnuitului trebuia acoperit prin succesul de public. Studiourile Universal încredințează romanul spre ecranizare unuia dintre cei mai reputați dramaturgi americani, Maxwell Anderson, iar scrierea dialogurilor viitorului regizor George Cukor, pe atunci scenarist.

Pentru regie alegerea s-a oprit la Lewis Milestone, autor a opt filme și căruia, în primăvara anului respectiv, i se acordase distincția pentru cea mai bună regie. Dar filmul premiat fusese o comedie trăsnită în decor oriental *Doi cavaleri arabi*. Alegerea putea părea ciudată. Exista însă o motivație. Asemeni lui William Wellman, autorul filmului *Aripi*, care făcuse războiul la aviație, Milestone se înrolase în Corpul expediționar al Aliaților și plecase să lupte în tranșeele bătrînului continent, de unde familia sa abia emigrase cu patru ani în urmă. Deci, scriitorul și regizorul împărțiseră la vîrste apropiate (Remarque avea atunci 16 ani și Milestone 19) aceeași experiență a foamei, a frigului și a fricii, străbătuseră același drum de la iluzie la deziluzie, și, desigur, tot amîndoi vor fi

plîns la căpătîiul unui camarad sau — de ce nu? — chiar al unui vrăjmaș, căzut. Experiența directă își va pune astfel amprenta în realismul cutremurător al filmului. Cronicarul ziarului „The New York Times" scria imediat după premieră: *„Este un film răscolitor de sugestiv. Tot timpul proiecției, publicul este ținut într-o tăcere mormîntală de scene de un zguduitor realism"*.

Nu puțini au fost însă cei jenați de popularitatea filmului ce indica de fapt un moment de conștientizare a opiniei publice. Într-o epocă cînd filmul era legat aproape exclusiv de ideea de divertisment și nu de revelator al incomodelor adevăruri despre lume și societate, *Pe frontul de vest nimic nou* ataca o tematică pînă atunci socotită tabu, dar care, după cum s-a văzut, nu l-a lipsit de succesul de casă, de presă și de prestigiu. Ajunsese chiar să se spună că producătorii de la Universal au avut un fler deosebit să lanseze filmul, ce punea asemenea probleme grave, doar la cîteva săptămîni după marele crah de pe Wall-Street, arătînd spectatorilor că există ceva și mai rău decît marea depresiune și anume războiul.

Într-o serie de cabinete guvernamentale europene, filmul a stîrnit însă vehemente proteste. Tocmai scenele antologice, antirăzboinice, au iritat. În Germania ultimilor ani ai Republicii de la Weimar, grupări naziste au ocupat cinematografele unde rula filmul lui Milestone și au stropit ecranele cu cerneluri, în timp ce în sală, pe întuneric, au dat drumul la șerpi și șoareci. Erich Maria Remarque primește numeroase scrisori de amenințare cu moartea, fiind obligat să părăsească Germania după instalarea la putere a regimului hitlerist. Nici în Franța filmul nu a fost prea bine primit de către oficialitățile care au obligat pe distribuitori să taie scenele în care soldații francezi și germani fraternizau într-un elan antirăzboinic, sau scena în care foarte tînărul soldat german trage într-un foarte tînăr soldat francez, ca apoi, zguduit, să-i urmărească agonia plîngînd neputincios.

Pe frontul de vest nimic nou, poate fi pe drept cotat cel dintîi film antirăzboinic din istoria cinematografului american, un precursor timpuriu al lui *MASH*, *Coming Home (Întoarcerea acasă)* sau *The Deer Hunter (Vînătorul de cerbi)*, adică al acelor filme care, abia după patru decenii, cînd societatea americană a trăit la scară națională scindarea de opinie generată de războaiele din Coreea și Vietnam, au avut curajul de a demitiza aventurile militare. Azi, la o jumătate

de secol de la premieră (și după *trei remake*-uri), filmul lui Milestone este evaluat drept: *„O piatră de hotar în filmul american, cel mai serios film al studiourilor Universal pînă în anii '60"*. (Leslie Halliwell).

Cel de-al treilea important premiu al anului, acordat „celui mai bun scenarist", a fost atribuit lui Frances Marion pentru *The Big House (În spatele gratiilor)* — realizat de George Hill de la MGM — menținînd astfel selecția premiilor Academiei sub incidența temelor grave. În premieră și cu mare îndrăzneală, filmul făcea un portret realist al închisorii și al condamnaților. Ineditul subiectului era susținut printr-o variată galerie de tipuri umane conturate prin trăsături fizice sau morale: *grasul, bîlbîitul, novicele, frumosul, inocentul* etc. Și în lumea pușcăriașilor taberele se împărțeau între buni și răi. Și aici, cînd doi se ceartă un al treilea stă la pîndă să cîștige. Și aici oamenii se îndrăgostesc, fie chiar și de o fotografie, dacă chipul înconjurat de bucle se ascunde discret după o voaletă cu picățele. Prețul întîlnirii cu o atît de suavă creatură merită riscul evadării. *Frumosul* ajunge la sora *inocentului*, posesoarea unei modeste librării. Scena seducției rămîne o bijuterie de cutezanță și tandrețe. *Frumosul* deschide ușa librăriei cu mișcări moi, încete. Pardesiul îl îmbracă bine, iar privirea îi este și mai languroasă sub borurile pălăriei „borsalino". Discuția se înfiripă firesc, *frumosul* aduce doar vești de la un frate. Cînd fata îi descoperă din întîmplare pistolul în pardesiu, înfricoșată, se îndreaptă către telefon să anunțe poliția. Dar atunci el o privește. O privire lungă, stăruitoare. Vraja pune stăpînire pe inima fetei. (Peste ani, Bonnie și Clyde se încredințau unul altuia fără să aibă timpul de a întîrzia în priviri languroase). Ea nu-l mai denunță, iar peste cinci minute îl prezintă drept un prieten, comisarului ce trecuse să vadă dacă totul era în ordine. Apoi *frumosul* își ia pardesiul și pleacă. Ca un gentleman. Ea surîde din prag. Dar din acea singură privire dragostea lor se pecetluiește pe viață. Polițiștii nu vor întîrzia să-l descopere și evadatul cel frumos se va reîntoarce la pușcărie. Morala trebuia păstrată. Dar inima lui se simțea împăcată, cu pedeapsa, cu viața. Interludiul a asigurat necesarul de romantism pentru ca publicul să suporte trecerea brutală în universul deținuților. Imaginea careului format din coridoarele etajate, străjuite de gratiile metalice și măsurate de pașii polițiștilor, devine obsedantă. Ca și planurile-

detaliu ale meselor de lemn cu farfurii, căni și linguri de metal. De după gratii se aud voci. Voci protestînd, cîntînd, șoptind. Aparatul se oprește în prim plan pe figurile deținuților. La un semn, cu toții vor începe să bată cu lingurile în farfurii. Zgomotul e asurzitor. Finalul exploatează la maximum — prin imagine și montaj — dramatismul tentativei de evadare generală, soldată cu lichidarea celor mai răi dintre răi, dar și cu salvarea *frumosului*, ales doar cu o rană, așteptat la poartă de fata din fotografie. O lume sumbră, sinistră. O lume din care poți fi salvat doar de puritatea unei priviri.

În spatele gratiilor inaugurează în filmul american motivul pușcăriei. O face cu un realism pe care numai inocența acelui început o putea permite. În anii următori, tema vieții în pușcării, deși a continuat să fie prezentă pe ecran, nu s-a mai impus în palmaresul Oscarului pînă tîrziu în anii '60, cînd în climatul unei societăți mai dispusă să se privească în față și al unei Academii mai îndrăznețe, a devenit posibilă alegerea printre candidații la Oscar a unor filme ca *Luke, Cool Hand (Luke, mînă rece;* regia: Stuart Resenberg) și *In Cold Blood (Cu sînge rece; r.*: Richard Brooks), ambele din 1967. Cele două filme, ce și-au adjudecat premiile importante ale ediției 1930, se confruntă astfel cu două alternative tragice: războiul și închisoarea. Deși la aceeași ediție au concurat și filme extrem de relaxante și amuzante ca *The Love Parade (Parada dragostei)*, cu o Jeannette MacDonald de 28 de ani ademenind un Maurice Chevalier, atunci la 43 de ani și cu momente comice susținute de un Ben Turpin, în regia lui Ernst Lubitsch.

Premiul „celui mai bun actor", acordat lui George Arliss pentru rolul titular din *Disraeli*, introducea în palmaresul Academiei o altă predilecție a Hollywoodului și anume cea pentru genul biografic, care avea să continue ca într-un adevărat serial cu filme dedicate lui: Henric al VIII-lea, Louis Pasteur, Emile Zola, Woodrow Wilson etc. Schimbarea înfățișării personajelor, fie că reda un proces de îmbrătrînire (ca în filmele citate), fie că exprima o modificare caracterologică (în *Dr. Jekyll și Mr. Hyde)* a determinat perfecționarea tehnicii machiajului, dînd totodată interpreților șansa unor roluri de compoziție, dificile, recompensate, aproape fără excepție, cu mult rîvnita statuetă.

The Divorcée (Divorțata) de Robert Z. Leonard — deschidea lungul șir din palmaresul Academiei al filmelor privind moralitatea familiei și capcanele adulterului, de obicei

rezolvate în favoarea căsniciei. Cea de-a treia actriță laureată a Academiei este Norma Shearer care pune în rolul comico-melodramatic al divorțatei tot farmecul, talentul și frumusețea ei.

1930–1931 : „Cimarron", singurul western încununat cu un mare premiu

Premiile pentru cea mai bună producție, ecranizare, scenografie acordate filmului *Cimarron* aduc pentru prima dată trofeul mult rîvnit studioului RKO Radio. Dar nu prin Casa producătoare avea *Cimarron* să rămînă un premiu aparte, ci pentru că filmul lui Wesley Ruggles (cronică a vieții pionierilor între 1890—1915, cînd au luat în posesie pămînturile Oklahomei, primii veniți cîștigînd de la sine dreptul de proprietate asupra terenurilor pe care se instalau) — a fost primul și pînă azi singurul western desemnat drept cea mai bună producție a unui an cinematografic. Este, desigur, de necrezut ca acest gen atît de specific american și readus la modă, în diverse variante, de multe alte cinematografii de la cea italiană la cea japoneză, de la cea indiană la cea română, și nu numai de ele — să nu fi apărut pe genericul Oscarului la cea mai importantă categorie decît o singură dată. Mai mult, *Cimarron* din 1931, purtătorul unei asemenea glorii neegalate, este astăzi practic necunoscut, căci televiziunea americană, cu toate canalele sale, a preferat întotdeauna, cel puțin pînă în 1980, să transmită *remake*-ul realizat de Anthony Mann în 1961, pe care critica l-a calificat nu o dată drept plicticos.

După acest premiu ce omagia trecutul național, nu prea îndepărtat dar totuși trecut, alegerea juraților celei de-a patra ediții se îndreaptă din nou către filmele unui prezent sumbru: *Skippy* — premiul pentru cea mai bună regie lui Norman Taurog (veteran al Hollywoodului, care a continuat să lucreze fără altă ieșire la rampa Oscarului pînă către sfîrșitul anilor '60). Acțiunea filmului se petrece într-un cartier mărginaș unde se leagă prietenia neașteptată dintre fiul unui inspector sanitar și băieții străzilor interlope. Bune sentimente, fără bune maniere. *Min și Bill* (premiul de interpretare feminină pentru Marie Dressler) ne poartă în lumea severă a docherilor. Familia reprezintă același nucleu salva-

tor împotriva mizeriei și a imoralității. *A Free Soul (Un suflet liber)* — premiul de interpretare masculină lui Lionel Barrymore — ne introduce în mediul gangsterilor prin căsătoria dintre fiica unui avocat cu vederi liberale cu un gangster. Filmul este departe de inventivitatea, umorul și gagurile din *Declasații*. Premiul anului pentru imagine îl primește *Tabu* — document din viața pescuitorilor de perle din Tahiti. Pe generic, numele a doi mari regizori de formație extrem de diferită: expresionistul F.W. Murnau și unul dintre fondatorii școlii documentare britanice, Paul Rotha. Intriga — cinci fete pentru cinci magnifici — rămîne subordonată imaginii compusă din efectele într-atît de elaborate, încît ai senzația, în unele momente, că privești o suită de desene executate în tuș și peniță. Recunoști parcă originea stilului unui Gabriel Figueroa de mai tîrziu. John Monk Saunders este răsplătit cu premiul pentru cel mai bun scenariu original la *The Dawn Patrol (Patrula din zori)*. Filmul reia, în regia lui Howard Hawks, un episod eroic din anii primului război mondial, încercînd să refacă succesul filmului *Aripi*.

1931–1932 : O ediție antologică

Trei dintre filmele premiate la această a cincea ediție au rămas pînă azi, fără echivoc, antologice: *Grand Hotel, Shanghai Express, Dr. Jekyll și Mr. Hyde.*

Cunoscutul roman al lui Vicky Baum *Grand Hotel* în viziunea regizorului Edmund Goulding (autor al filmelor *Broadway Melody, Patrula din zori* și *Of Human Bondage (Servitutea umană))* devine una dintre cele mai fascinante recreări cinematografice ale „anilor nebuni". Filmat în plonjeu, dîndu-ți senzația unei gigantice rulete unde zi și noapte se joacă la o roată a norocului mereu alte și alte destine, — holul faimosului „Grand Hotel" berlinez este timp de 24 de ore locul acțiunii. Oameni de toate condițiile își încrucișează aici pașii și viața în cel mai neprevăzut mod cu putință. Balerina, bineînțeles de origine rusă, trăiește, în plină glorie, spaima că nu peste multă vreme va fi abandonată de un public în inima căruia noutatea jazzului lua deja locul muzicii și baletului clasic. S-ar putea spune că Greta Garbo (producătorii Hollywoodului au acordat adesea frumuseții ei nordice o identitate slavă — de la balerina Grujinskaia, la Anna Karenina sau Ninotchka) își joacă, anticipat, propria soartă. Niciodată mersul Divinei nu a fost mai elegant, unduind cu grație neegalabilă gulere de vulpe ce măturau podeaua, niciodată aerul ei absent nu a părut mai visător, nici euforiile succesului sau himerele insuccesului nu au fost mai mistuitoare. Una dintre numeroasele scene memorabile este cea a întîlnirii dintre balerină și hoțul de bijuterii (John Barrymore). Căutîndu-și prada în marile hoteluri, unde se prezenta drept baron, el se ascunsese, din motive „profesionale", în dulapul din apartamentul divei. Pungașul asistă astfel la mărturisirea deznădejdei vedetei și chiar la încercarea ei de sinucidere: *„N-am să aștept acest sfîrșit!"*, exclamă balerina și vrea să-și pună capăt zilelor. Copleșit de suferința ei, hoțul iese din ascunzătoare și din dorința de a o salva intră în rolul îndrăgostitului: *„Ești atît de frumoasă încît nu pot să te văd desperată. Nu trebuie să plîngi. Lasă-mă să te privesc măcar o clipă"*. Urmează sărutul mîinii cu o devoțiune înflăcărată. Scena, admirabilă în patetismul ei, nu-și pierde nici o clipă umorul. Nervos, el apasă pe clapele orgii de lumini a camerei. Încet, încet, se lasă bezna. În zori, cînd cei doi se despart, miracolul îndrăgostirii se petrecuse cu adevărat. Iar cînd ea îl întrebă vrăjită: *„Cine ești? Nici nu știu cum te cheamă?"*, el răspunde în stilul salonard al gangsterilor lui Hecht: *„Sînt oaia neagră a unei familii albe. La școală m-am jucat și am mințit. În război am ucis și m-am ascuns. Acum sînt cartofor și hoț. Locul meu e în pușcărie. Dar un singur lucru trebuie să-l crezi: te iubesc"*. Și pentru a susține această declarație, scoate din buzunar perlele furate și i le înapoiază. *„Nu am nevoie de ele. Păstrează-le* — îi spune balerina visătoare; *vei dansa pentru tine și tu vei fi cu mine"*. Telefonul sună. (Masa standardistelor, lucrînd zi și noapte pentru a da posibilitate acelei lumi de afaceri și huzur din hotelul berlinez să fie oricînd conectată cu toate punctele globului, este imaginea laitmotiv, imaginea contrapunct a ierarhiilor de clasă.) La telefon este impresarul. Balerina îi spune: *„Bună dimineața. Sînt fericită!"*.

În contrast cu acest cuplu patetic și boem, apare secretara, muncitoare și modestă (Joan Crawford), care nu acceptă să cedeze *boss*-ului (Wallace Berry), obișnuit să tranzacționeze deopotrivă afaceri, sentimente și existențe. În cele din urmă, bossul va rămîne păcălit chiar de secretarul lui, care, cu aerul său neajutorat și stîngaci, reușește să cîștige dragostea

fetei. Sînt numai cîteva dintre personajele unei lumi a luxului fără acoperire, a opulenței fără veselie. O crimă comisă din eroare va pune o surdină pe *happy end* și va risipi multe dintre iluziile născute între pereții celebrului hotel. În final, ușa turnantă lasă să iasă pe cunoscuții noștri, în timp ce noi vizitatori pătrund în holul Grand Hotel-ului rămas aceeași ruletă a destinelor.

Într-un extrem de precis dozaj, melodrama și replica comică, sentimentalismul și observația socială compun spectacolul lumii și imprimă un stil cinematografic tipic multora dintre producțiile anilor următori.

După ce realizase *Declasații* și *Ultima camandă* — ambele reținute în palmaresul Oscarului — Josef von Sternberg se reîntoarce în Europa originară, unde își întîlnește, jucînd pe o scenă berlineză, „îngerul albastru": Marlene Dietrich. Fermecat de frumusețea ei, Sternberg își asumă rolul de Pygmalion. Realizează, după romanul lui Heinrich Mann *Profesorul Unrath,* una dintre capodoperele filmului german, *Îngerul albastru,* și face din Dietrich o vedetă internațională. Dar se simte deja împovărat de dragostea sa. *„Intenționez să rup legătura mea cu Marlene"*, declară regizorul presei și se înapoiază în California. Dar Dietrich îl urmează. Paramount îi oferă pe loc un contract. Sternberg e astfel obligat să facă un al doilea film împreună, *Marocco.* Se crezuse pînă atunci că enigmatica Garbo nu poate avea o rivală. După primul ei film american, Marlene Dietrich este comparată cu „Divina", iar cuplul Dietrich—von Sternberg, ce și-a atras denumirea de „damnat", va da la iveală un cinema cu totul neobișnuit pentru Hollywood: un cinema al „delirului". Cine vrea să înțeleagă ce a înțeles Hollywoodul prin această etichetă trebuie să vadă neapărat *Shanghai Express.*

Sternberg poartă modelul de el creat al îngerului albastru pe alte drumuri. Numele personajului interpretat de Dietrich, Shanghai-Lilly, subliniază intenția regizorului. Și de astă dată ea este o femeie ușoară, care trezește în inima unui medic de vas o dragoste fără leac. Viața i-a despărțit. Peste ani, reîntîlnirea lor are loc într-un tren tocmai în îndepărtata Chină, în vremea marilor mișcări revoluționare din anii pe care André Malraux avea să-i capteze pentru eternitate în *Calea regală, Cuceritorii, Condiția umană.* Dar dialogul rămîne tipic american: *„Te-ai gîndit la mine de cinci ani și patru săptămîni?"*, întreabă Shanghai Lilly. *„M-am gîndit* n u m a i *la tine"*, răspunde medicul, ofițer britanic.

„Nu te-ai schimbat deloc", continuă ea. *„Tu te-ai schimbat* — spune el — *ești și mai frumoasă"*. Cînd revoluționarii chinezi, căutînd suspecții din tren, o întreabă pe Shanghai Lilly: *„Ești căsătorită?"* /Ea răspunde: *„Sînt de opt ani în China; tot ce am reușit este să adun numai logodnici"*. După ce doctorului i s-a luat ceasul, ea îi spune: *„Nu pot să-ți înlocuiesc idealurile, dar pot să-ți cumpăr alt ceas!"* Viața se scurge doar în compartimente, pe coridoare, pe peroane. Dincolo de acest perimetru nimic nu pare să existe. Aici se leagă și se dezleagă prietenii, iubiri, amintiri. Tot în tren, în scena finală, *happy end*-ul va fi sugerat prin sărutul pe care ofițerul îndrăznește să-l dea, în sfîrșit, în văzul lumii, iubitei sale. Indiferent de ce va urma.

Gările ticsite de forfota pestriță, specifică orașelor asiatice — exacerbată acum de ciocnirile dintre revoluționari și grupările Gomindan — transformă acest cadru limitat într-un fundal absolut delirant și fascinant totodată. Dacă ar fi să găsim un termen de comparație în ceea ce privește intensitatea expresiei cinematografice, ar trebui să facem un salt în timp de o jumătate de secol, la scenele din Saigonul înconjurat de Vietcong, cînd militarii americani și „clientela" lor trăiau deruta și panica ultimelor clipe dinaintea sfîrșitului din *Vînătorul de cerbi.* Dar din 1931 pînă în 1981, concepția și mijloacele tehnicii cinematografice cunoscuseră cîteva adevărate revoluții. *Shanghai Express* și regizorul său demonstrau din nou că în artă geniul își poate devansa epoca.

Ce l-a atras pe regizorul de origine vieneză să se aplece mai întîi asupra Marii Revoluții Socialiste din Octombrie *(Ultima comandă)* și apoi asupra celei chineze *(Shanghai Express)* este în sine o particularitate de studiat în biografia sa artistică. Desigur, nu adevărul istoric trebuie căutat în filmele lui Josef von Sternberg, dar exotismul, misterul recreate de el pe un platou american au rămas pînă azi unice și tulburătoare.

Cu *Dr. Jekyll și Mr. Hyde,* regizorul Rouben Mamoulian găzduia pentru prima dată pe ecran ecoul teoriilor freudiene. Taina dedublării eului uneia și aceleiași personalități, reunind într-un singur om impulsurile binelui și răului, a făcut să curgă multă cerneală, de o jumătate de veac. Dedublarea Jekyll-Hyde, îngerul blond și diavolul negru, starea conflictuală între rațiune și instinctele dezlănțuite au impresionat de atunci pînă astăzi nu numai publicul, dar și

critica. La 45 de ani de la premieră, scenariul cu cele 1400 de fotograme era publicat de editura Bibliotecii filmelor americane clasice, iar *story*-ul a fost reluat pînă azi în nu mai puțin de zece remake-uri în stil de comedie, de parodie, de groază sau *sexy*; iar filmele demoniace ale anilor '70 își revendică drept strămoș filmul lui Mamoulian. Dar Academia a premiat atunci doar pe interpretul rolului dublu: Fredric March. Machiorul ar fi meritat nu mai puțin un premiu, dar un asemenea Oscar avea să fie introdus în concurs abia după 50 de ani!

În volumul *De la reverență la viol*, consacrat condiției personajului feminin pe ecranul american, Molly Haskell scrie: *„Hollywoodul promova fantezia romantică a tinerilor căsătoriți și euforia conjugală, ignorînd constant realitatea"*. *Bad Girl (Fata rea* — premiu pentru cea mai bună regie lui Frank Borzage), ilustrează cît se poate de concludent acest punct de vedere. O funcționară prea puțin dispusă să facă concesii patronilor, își găsește alesul inimii în aceeași categorie socială și morală cu a ei. Căsătoria are loc. Nimic nu stă în calea fericirii lor. Dar criza, șomajul își spun curînd cuvîntul. Banii nu le ajung. Ea așteaptă un copil. După ce a încercat în zadar să-și deschidă un magazin de reparații radio pe cont propriu, soțul, pe ascuns, cîștigă bani ca boxeur amator la meciuri dinainte aranjate. Soția îl bănuiește că își petrece nopțile chefuind și îl dă afară din casă. Împăcarea va avea loc abia în taxiul ce îi va duce acasă, împreună, cu noul-născut: *„Cine știe, poate avem în mașină pe viitorul președinte al Statelor Unite"*, sună fals-triumfător replica finală. Conformismul filmului era evident, dar tocmai acesta a constituit meritul său în ochii juraților. Într-o ediție atît de originală, față de standardul hollywoodian, *Fata rea* aducea un necesar omagiu încrederii în modul de viață american.

Premiul pentru cel mai bun scenariu original acordat filmului *Campionul* recompensa o aceeași tendință moralizatoare. Un fost campion de box, ajuns un declasat, e readus pe drumul cel bun din dragoste pentru fiul său. Story-ul oprindu-se, rînd pe rînd, la un alt sport a fost preluat în numeroase filme americane, perpetuînd respectul pentru „catehismul" vieții de familie.

Nu putem încheia palmaresul ediției 1931—'32, fără a aminti că atunci s-a inaugurat o nouă categorie: premiul pentru scurt metraje. La filmele de animație, cîștigătorul

său, ca și cel al premiului special (pentru *Mickey Mouse*), a fost Walt Disney. În decursul anilor, Disney va deveni recordmanul absolut al premiilor Oscar, colecționînd pînă la sfîrșitul vieții sale nu mai puțin de 31 de statuete!

1932—1933 : Pe drumuri bătătorite

După o ediție de excepție, studiourile oferă o producție conformistă, modelată cuminte în tipare cunoscute.

Cavalcade (Cavalcada — premiul „celui mai bun film") este definit de regizorul Frank Lloyd, de la primul insert, drept: *„Povestea unui cămin și a unei familii, o poveste văzută prin ochii unei soții și mame a cărei dragoste va ști să domine deopotrivă norocul și nenorocirea"*. Saga, desfășurată între războiul burilor și prima conflagrație mondială, se configurează în jurul unei familii britanice cu feciori chemați în fiecare generație de alt război să-și apere țara și cu mame gata să plîngă, cu inima plină de mîndrie,pe cei căzuți pentru patrie. Mesajul acuzat patriotic și respectul inoculat față de tradiții și guvernanți are de partea sa un scenariu bine argumentat și un studiu al caracterelor de ținută clasică. O oarecare nuanță de scepticism afișată față de valorile promovate salvează filmul de tonul triumfalist. De la prima scenă, deschisă în ajunul noului an 1900 și al unui nou secol, urarea „Un secol nou fericit!" avea, desigur, pentru spectatorul anului 1933, trecut deja prin experiența unei conflagrații mondiale și abia ieșit din cea a crizei, o rezonanță destul de puțin convingătoare. Poate chiar și pentru eroii filmului, a căror încredere în moralitatea și bunăstarea victoriană avea să fie confruntată atunci, la răscrucea secolelor, cu spectrul foamei, al bolii și al morții, pe frontul luptelor cu Burii. Chiar dacă experiența avea loc la cîteva mii de kilometri de Tamisa (acțiunea propriu-zisă se petrecea la Londra), ea anunța destrămarea familiei victoriene. Pare greu de găsit o justificare a marelui premiu acordat *Cavalcadei* — film al cărui univers era atît de departe de tot ce putea interesa atunci America și a cărui realizare era destul de conformistă, dacă nu ne-am gîndi că Academia a optat pentru o tragedie îndepărtată în timp și spațiu, ca formă de promovare a unui cinema de evaziune, în scopul concilierii cu dificultățile propriului prezent.

Tot un subiect din istoria Angliei, aparținînd unui trecut și mai îndepărtat, îi aduce Oscarul pentru interpretarea masculină prima oară unui actor britanic, Charles Laughton, în rolul lui *Henric al VIII-lea* din filmul lui Alexander Korda. Importul de istorie se menținea ca sursă favorită a scenariștilor americani, mulți dintre ei veniți din Europa și aducînd cu ei trecutul țărilor lor de origine. Iar Hollywoodul se arăta, după cum am văzut, cu mult mai dispus să istorisească sau să ia drept paravan dramele din alte timpuri sau de pe alte meleaguri, decît să se ocupe de cele de acasă. Ar fi fost, de pildă, imposibil ca în acei ani de strictă cenzură puritană să fi apărut pe ecran istoria unui american cu șase neveste — o dată văduv, de două ori divorțat, și de alte două ori ucigașul lor! Dar cu alibiul istoriei, o biografie atît de amorală ca cea a lui Henric al VIII-lea putea să apară fără grijă pe ecran, iar evoluția personajului, de la tinerețe pînă la bătrînețe, oferea actorului un dificil rol de compoziție și machiorului un nou prilej să exprime prin „măști" paradoxurile sale interioare.

Celelalte filme ale ediției descindeau toate din familia melodramei:

One Way Passage (Călătorie fără întoarcere) de Tay Garnett — premiul pentru scenariu, prelua ideea lansată de Sternberg în *Shanghai Express* de a face dintr-un mijloc de locomoție cadrul acțiunii. De astă dată un transatlantic, la bordul căruia avea loc o scurtă și romantică întîlnire între o tînără (Kay Francis) condamnată la moarte de o boală fără leac și un gangster (William Powell) condamnat și el la închisoare pe viață.

Proza lui Ernest Hemingway, trecută și ea prin alchimia hollywoodiană în *A Farewell To Arms (Adio arme;* regia: Frank Borzage) — premiu pentru imagine — plasa în prim plan iubirea dintre soldatul rănit (Gary Cooper) și sora de caritate (Helen Hayes). Filmul rămînea mult dator față de litera romanului, deși este considerat azi ca una dintre cele mai izbutite ecranizări după scrierile celebrului prozator.

Little Women (Fiicele doctorului) de George Cukor se ocupa, într-o concepție clasică, de epoca anterioară războiului de secesiune (premiul pentru „cea mai bună ecranizare" nu era probabil străin de interpretarea plină de nerv și intensitate emoțională a tinerelor Katharine Hepburn, Joan Bennett, Frances Dee, Jean Parker).

Fie și numai după *story*-ul filmelor laureate îți puteai da seama cît de aproape de Hollywood era trecutul și cît de departe era ținut incomodul prezent.

1934 : Tiparul ideal al filmului de divertisment

Premiile Academiei nici nu împliniseră un deceniu de existență, cînd a izbucnit primul mare scandal. De îndată ce au fost anunțați candidații pentru cea mai bună interpretare feminină — Claudette Colbert, Grace Moore și Norma Shearer — presa, prin numeroase articole, și publicul cu telefoane și scrisori s-au năpustit pur și simplu asupra Academiei, manifestîndu-și indignarea față de absența lui Bette Davis, care se impusese în *Servitutea umană*, și a Myrnei Loy, aplaudată, alături de William Powell, în *The Thin Man (Subțirelul;* regia: W.S. Van Dyke). Era o declarație de dragoste în stil american pentru cele două actrițe și, totodată, o declarație de război pe adresa AMPAS. Zecile de mii de proteste au fost atît de vehemente, încît Academia a fost obligată să dea un comunicat special la 16 ianuarie, cu șase săptămîni înainte de festivitatea premierii, anunțînd modificarea regulilor de votare și urmînd ca în seara decernării premiilor toți membrii Academiei să aibă dreptul să înscrie pe buletin orice actriță doresc, fără să țină seama de candidatele oficiale. Dar în seara de 27 februarie 1935, cînd urna a fost deschisă și s-au numărat voturile, nici Bette Davis, nici Myrna Loy — actrițele care provocaseră, fără voia lor, scandalul — nu au totalizat un număr cît de cît satisfăcător de voturi. În majoritate a fost votată actrița americană de origine franceză Claudette Colbert pentru rolul din comedia lui Frank Capra *It Happened One Night (S-a întîmplat într-o noapte| New York-Miami)*. Ea era încununată vedeta necontestată a anului și prin alte două roluri principale în *Cleopatra* și *Imitation of Life (Imitînd viața)*, filme aflate printre candidatele celei mai bune producții, arătînd că trei dintre studiourile majore — Columbia, Universal și Paramount — intuiseră „magnetismul" ei la public. Singura rivală a Claudettei Colbert (nici vorbă de Bette Davis sau

Myrna Loy) a fost o actriță de numai șase ani căreia i s-a acordat Premiul special pentru „contribuția deosebită la lumea spectacolului cinematografic". Numele ei: Shirley Temple. În anul 1934 ea jucase în nu mai puțin de nouă filme și realizase un enorm succes de casă. Între 1935—1938, mica vedetă se va clasa permanent în fruntea *box-office*-ului din S.U.A. și Marea Britanie. Ar fi greu de spus astfel dacă Oscarul a recompensat-o pe mica vedetă sau dacă ea a recompensat cu prisosință prin încasările aduse de filmele ei industria cinematografică și Academia americană de film.

S-a întîmplat într-o noapte avea să totalizeze cinci statuete la cele mai importante categorii, stabilind un record care urma să fie egalat abia peste 41 de ani de filmul lui Milos Forman *One Flew Over the Cuckoo's Nest (Zbor deasupra unui cuib de cuci)*.

Nu este, desigur, ușor de detectat motivul acestui consens. Criticul Robert Osborne explică azi: Filmul lui Capra *„era exact genul de divertisment necesar unei țări destrămată de depresiune"*. Dar dincolo de o stare de lucruri care ar fi putut determina prin contrast această opțiune, filmul în sine era o comedie cu aplomb plină de farmec. Frustrat de lipsa basmelor de demult, publicul american și-a luat din plin revanșa inventînd povești pe măsura secolului XX. Dar poveștile rămîn tot povești. Iubirea dintre un reporter sărac, în căutarea unei lovituri pentru a-și afirma calitățile și deci a atinge idealul oricărui american de a reuși prin mijloace proprii, de a fi un *self made man*, și fata unui miliardar, sfîrșește tot într-un euforic *happy end*. Schema era clasică, dar farmecul celor doi actori a fost și a rămas particular. Iată cum descrie regizorul Frank Capra prima sa întîlnire cu statueta Academiei, după ce, în anul precedent, o confuzie de prenume îi dăduse zadarnice emoții. În 1933, Frank Capra concurase pentru cea mai bună regie cu filmul *Lady for a Day (Doamnă pentru o zi)* și cînd Will Rogers — cunoscut umorist și cîteodată actor — prezentatorul premianților ediției 1932/33 a strigat: *„Acum, pentru cea mai bună regie, prietenul meu Frank... Frank care a demonstrat cum se poate ridica cineva la celebritate.... Hai, Frank vino să-ți iei ceea ce ți se cuvine"*. Frank Capra se și afla la jumătatea drumului către podium, cînd și-a dat seama că un alt Frank, Frank Lloyd, regizorul *Cavalcadei*, era de fapt alesul! Capra povestește cum își comandase un frac nou, cum își pregătise discursul de mulțumire, își invitase prietenii apropiați să asiste la succesul său de care nu se îndoia, și cum aplaudase pe primii laureați anunțați cu gîndul că și ei vor face la fel cînd îi va veni rîndul. Probabil că rușinea lui Frank, a italianului sărac, imigrat cu familia în vremea copilăriei pe pămîntul făgăduinței, a fost atunci fără margini. Întîmplarea a rămas de pomină în anecdotica decernării Oscarului.

S-a întîmplat într-o noapte fusese inițial numit *Bus Night (Autobuzul de noapte)*, dar directorul studiourilor Columbia, faimosul producător Harry Cohn, nu a fost de de acord și titlul a fost schimbat. Dar nu numai titlul a suferit modificări. Cînd prima versiune a scenariului a fost gata, s-a început ca de obicei goana după o vedetă potrivită pentru rolul principal. Pe atunci actorii de succes lucrau toți pe contract cu termen lung la unul dintre marile studiouri. Cînd un boss avea nevoie de o vedetă aparținînd altui patron, începea un adevărat troc. Renumele unui actor era licitat ca un obiect. Așa s-au petrecut lucrurile și acum. Mai întîi, Columbia a încercat s-o împrumute pe Myrna Loy de la Metro-Goldwyn-Mayer. Răsfățatei vedete a lui „papa Mayer" nu i-a prea plăcut rolul și l-a rugat să nu o dea. Harry Cohn a oferit atunci rolul Margaretei Sullavan, dar și ea l-a refuzat. Au urmat Miriam Hopkins și Constance Bennett. Același rezultat. Cohn a început să se teamă ca presa să nu afle de lanțul refuzurilor, atunci și-ar fi putut lua gîndul că vreo altă actriță ar mai fi acceptat rolul. Între timp, celor doi scenariști, Frank Capra și Robert Riskin, li s-a cerut să modifice povestea inițială, la sfaturile unui prieten, producătorul Myles Connolly, socotit bun cunoscător al psihologiei publicului american: *„Aveți cîteva secvențe comice bune, dar personajele principale nu sînt simpatice. Oamenii nu vor să se recunoască în ele. De pildă, fata este o moștenitoare bogată și extrem de rîzgîiată. Marea majoritate a spectatorilor n-au întîlnit niciodată o moștenitoare bogată și puțin le pasă ce se poate întîmpla cu o asemenea persoană. Iar băiatul este un pictor pletos din Greenwich Village. Eu nu am cunoscut niciodată un artist pletos. Cred că nici voi. Atunci ce așteptați de la public. În plus, e un tip fără prieteni, fără preocupări, fără un ideal. Pe urmă motivația escapadei nu trebuie să fie bogăția, ci disprețul față de bogăție. Fata trebuie să fugă pentru că e sătulă să fie bogată. Amîndoi eroii tăi sînt de fapt zero. Și cînd un zero întîlnește alt zero știi ce se întîmplă, nu-i așa?"*. Con-

nolly nu se mulțumi doar să-i critice, ci le-a spus și cum să modifice scenariul: *„Eroul nu trebuie să fie un artist sofisticat, ci un tip cu o profesie cunoscută și stimată, de pildă un reporter, plin de idei, apt să observe totul în jurul său și din aceste pricini la cuțite cu redactorul său șef. Obișnuit cu ostilitățile, el va ști cînd va întîlni bogata moștenitoare cum să o îmblînzească. Va fi un fel de «scorpie îmblînzită» modernă"*.

Zis și făcut. Cei doi îi ascultară sfaturile și într-o săptămînă au rescris scenariul. Rezultatul îl cunoaștem. Capra și-a păstrat însă una dintre ideile inițiale, întreaga poveste trebuia să se petreacă pe drum. Autobuzul și motelul trebuiau să rămînă locul acțiunii. După *Shanghai Express* și *Călătorie fără întoarcere*, *S-a întîmplat într-o noapte* consfințea moda filmelor-de-drumeție care avea să fie reluată în zeci și sute de filme. Apoi, ca orice modă să fie dată uitării, pînă cînd, în anii '60, să fie redescoperită. Intuiția lui Capra se dovedise totuși exactă și prin alte elemente — artistul pletos, debusolat, fata bogată fugită de acasă etc. etc. — numai că ele vor deveni de actualitate abia după 30 de ani.

Robert Montgomery a fost primul candidat pentru rolul reporterului, dar, și el angajat al MGM, refuză să treacă drumul la vecinii de la Columbia. Atunci același Louis B. Mayer se gîndește să pedepsească un actor pe care-l avea pe contract, dar a cărui comportare îl irita, Clark Gable. În trei ani de cînd se lansase, Gable făcuse aproape douăzeci de filme și cîștigase datorită genului său de fermecător-morocănos inimile multor admiratoare, dar rămăsese un actor dificil, ba chiar prost crescut. Mayer îl cheamă și îi spune că dacă nu dcceptă rolul pentru Harry Cohn îl va ține fără să joace ani ae zile. În fața unei asemenea amenințări, Clark Gable nu mai poate refuza, dar hotărăște să se răzbune. De la prima întîlnire se poartă în așa fel, încît Capra striga pe toate drumurile că speră ca acest prim contact să fie și ultimul. Rezultatul acestei colaborări avea să fie însă un Oscar pentru Clark Gable. Rămînea de găsit partenera. Cineva pronunță atunci numele lui Claudette Colbert, care debutase în 1927 cu *For the Love of Mike (Pentru dragostea lui Mike)* de George Sherman și ajunsese în anii '30 în topul vedetelor. Toți erau convinși că și ea va refuza. În plus, prin contract se afla și ea la dispoziția casei Paramount. Dar Claudette Colbert nu a uitat că, în 1927, datorită lui Frank Capra obținuse primul ei rol. Fapt rar la Hollywood — și nu numai

acolo — ea s-a gîndit acum să se revanșeze. Filmările nu au mers prea ușor cu doi actori care se întreceau în capricii pentru a dovedi că nu-și datorează nimic unul altuia.

S-a întîmplat într-o noapte a lansat tiparul ideal al filmului de divertisment american, amestec de comedie și melodramă, într-un *story* cu vagi aluzii la fundalul social, rotind rîsul cu plînsul atît cît să pregătească *happy end*-ul.

Alte două premii ale ediției a șaptea — pentru imagine și pentru decor — aveau să indice o altă direcție predilectă a Hollywoodului: superspectacolul. Este vorba de două filme a căror acțiune, deși foarte distanțată în timp — *Cleopatra*, istoria anticei regine egiptene și povestea mai modernă a vienezei „Văduve vesele" *(The Merry Widow)* — era adusă, în viziunea hollywoodiană, la același numitor. Palatele de pe malul Nilului, cu jocul lor de trepte și de poleieli, găzduind banchete, dansuri și oști apăreau ca o anticameră a fastului din capitala Austriei, cu sălile oglinzilor, cu candelabre de cristal multistrălucitoare, cu voalurile și paietele de pe rochiile tinerelor în așteptarea nemuritoarei lor povești de dragoste.

Atracția Hollywoodului pentru asemenea subiecte era pusă în evidență și de faptul că ambele filme erau printre cele dintîi *remake*-uri recompensate cu premiile Academiei. După viața Cleopatrei se făcuseră încă înainte de apariția sonorului cinci filme, în 1899, 1908, 1909, 1911, 1917; iar *Văduva veselă* mai fusese ecranizată în regia lui Erich von Stroheim cu Mae Murray și John Gilbert în 1925. *Cleopatra* lui Cecil B. DeMille a fost însă sever criticată de istoricii filmului american fiind considerată o producție *„pseudo-artistică, vulgară, filistină, sadică, — putînd fi comparată cu cea mai de jos formă a culturii: cea hitleristă"* (Irving Lerner, 1968). Nici *Văduva veselă* nu a rezistat peste ani la verdictul criticii, dar Jeannette MacDonald și Maurice Chevalier, ea numai voaluri și suspine, el galant și cuceritor, din fericire fără să-și piardă umorul *(„Te iubesc pentru veșnicie/ Cît timp durează veșnicia la tine?")*; cu săruturile filmate discret și cît se poate de estetic, din unghiul cel mai avantajos al profilului fiecăruia — a încîntat de atunci și pînă azi publicul iubitor de operetă.

Alte „premiere" ale ediției '34 au fost inaugurarea unui premiu pentru montaj și a două premii pentru muzică: cea mai bună melodie și cea mai bună bandă sonoră.

1935 :
În sfîrșit, statueta capătă un nume !

Se putea spune că industria americană de film depășise fără mari traume marea criză. De fapt fusese de departe cea mai puțin afectată dintre toate industriile americane, ocupînd, în 1935, locul doi în ansamblul economiei californiene, utilizînd 9 000 de oameni ale căror venituri se ridicau la 17 milioane de dolari. Academia era liniștită și putea să se gîndească acum și la „botezul" premiilor ei.

„*De opt ani de zile* (scria istoricul de film Robert Osborne) *creatorii industriei filmului american și gazetarii erau obligați să se refere în mod destul de stîngaci la premiile AMPAS numindu-le cînd «statueta Academiei», cînd «trofeul de aur» sau «statueta de merit»*". Dar nimeni nu se gîndise că trofeul — reprezentînd un atlet așezat pe o rolă de film și ținînd în mînă o spadă de cruciat, inițial schițat de scenografui Cedric Gibbons și realizat de sculptorul George Stanley — ar fi meritat un nume. Deodată, pe la jumătatea anilor '30, așa ca din senin, din ce în ce mai mulți au început să se refere la cunoscuta statuetă, numind-o Oscar. Cine anume îi dăduse acest nume nu se știa precis, dar circulă cîteva supoziții. Cei mai mulți spuneau că Margaret Herrick — pe atunci bibliotecara Academiei, mai tîrziu devenită director executiv — ar fi numit statueta Oscar din pricina asemănării acesteia cu unchiul său, Oscar Pierce. Alții spuneau că numele de Oscar fusese adoptat de cînd un cunoscut ziarist de la Hollywood, Sidney Skolsky, enervat că trebuia să inventeze mereu altă parafrază cînd scria despre premiile Academiei, se gîndise să-l numească preluînd o glumă dintr-un popular vodevil: „*Vrei un trabuc, Oscar?*" — glumă care în context avea sensul dictonului: „*Vrei calule ovăz?*". Alții spun că Bette Davis se afla la originea numelui statuetei-miraj, botezînd-o astfel în amintirea soțului ei decedat Harmon Oscar Nelson jr., cu care spunea că trofeul ar semăna. Oricare ar fi fost originea, numele de Oscar a fost repede și pentru totdeauna preluat de toți, inclusiv de AMPAS. Prestigiul Oscarului a continuat să crească an de an, devenind nu numai o rampă de lansare sau consacrare, ci și, cum am văzut, o tribună pentru contestații.

Supremul consacrat al anului 1935 a fost David Wark Griffith, înlăturat de fapt cu brutalitate de pe platouri de apariția sonorului, dar căruia i se cuvenea cu prisosință un

Oscar special pentru „*realizări deosebite în domeniul creației ca regizor și producător, pentru inițiativele sale de neprețuit și contribuțiile sale permanente la progresul industriei de film.*" Interesant de remarcat că în primele nouă ediții, importantul „Premiu special" nu a fost acordat la patru dintre ele, iar la celelalte ordinea este și ea edificatoare. Cel dintîi a revenit *ex aequo* studiourilor Warner Bros., pentru a fi produs primul film sonor, *Cîntărețul de jazz*, și lui Charlie Chaplin pentru geniul său cinematografic; a urmat, în 1932, Walt Disney; în 1934, Shirley Temple; abia în 1935 i se acordă același premiu lui D.W. Griffith. De ce? Hollywoodul de ieri, ca și cel de azi, va pune întotdeauna pe primul loc cineaștii ale căror opere au adus în primul rînd mari încasări. Geniul care nu produce dolari nu poate trece înaintea celui ce știe și cum să cucerească marele public. Regula a fost confirmată de o excepție: Steven Spielberg, cel mai rentabil regizor din cîți a cunoscut Hollywoodul, a rămas deocamdată în afara palmaresului, deși filmelor sale li s-a datorat jumătate din cîștigurile industriei cinematografice americane de la începutul anilor '80. Dar explicația acordării premiului special lui D.W. Griffith are și un alt substrat. În 1935, conflictul început cu cîțiva ani în urmă între artiști și patronat ajunsese la apogeu. Cineaștii aveau numeroase revendicări. Protestul lor era condus de King Vidor ca reprezentant al regizorilor, John Howard Lawson ca purtător de cuvînt al scenariștilor și de Ronald Reagan (actualul președinte al S.U.A.), din partea actorilor. Deși cu toții erau dornici să asigure supraviețuirea Academiei ca instituție de cultură, în acel an au hotărît boicotarea ei, în semn de afirmare a dreptului lor de creatori independenți. Astfel ei au lansat sloganul neparticipării la decernarea Oscarului din martie 1936. Era anul cînd Frank Capra deținea mandatul de președinte al AMPAS. Capra avea să mărturisească că nu știe dacă atunci acceptase prestigioasa sarcină „*din orgoliu sau din dorința de a pune puțină ordine la Academie care devenise un adevărat Babilon*". Ce se întîmplase? Numărul total al membrilor Academiei scăzuse la 640, dar printre ei se găseau amestecați laolaltă patronatul, tehnicienii și artiștii. Patronatul dorea să preia conducerea oricăror inițiative, ceea ce a dat naștere protestului actorilor, regizorilor și scenariștilor. Era primul mare conflict social cunoscut în lumea filmului hollywoodian, conflict soldat după cinci ani de lupte și controverse cu înființarea primelor asociații profesionale ale oamenilor de cinema

împuternicite să le apere interesele, fără participarea patronatului. După această victorie, cineaștii au aderat în masă la AMPAS, al cărei prestigiu a crescut și mai mult de cînd reușise să se impună ca instituție independentă de patronat, cu scopuri necomerciale, exclusiv cultural-artistice. Dar pînă atunci, în acel martie 1936, pentru a-și determina colegii să vină la festivitate, Capra se gîndește că ar fi bine să se acorde Oscarul special celui mai mare cineast american pe care nimeni nu putea să-l conteste. Prestigiul de care se bucura D.W. Griffith, atunci în vîrstă de 61 ani, a făcut într-adevăr minuni. Mulți dintre cei ce își propuseseră să boicoteze festivitatea au fost prezenți. Dintre ei Bette Davis și Victor Mc Laglen au venit să-și ridice statuetele. Totuși, au fost și mulți absenți, între care chiar regizorul laureat, John Ford.

Altă întîmplare a asigurat serii festive din 5 martie 1936, ținută la Baltimore Hotel, în Los Angeles, un al doilea suspens. Din pricina discuțiilor iscate la ediția precedentă de protestul public privind absența vedetelor Bette Davis și Myrna Loy de pe lista candidaților, acum se permise se votanților să înscrie pe buletinele de vot filme și actori care nu figurau printre candidații oficiali, la această a opta ediție; pentru prima și singura dată în istoria Oscarului, un film introdus pe buletin chiar în seara decernării premiilor, fără să fi fost selecționat în prealabil, a cîștigat două premii: pentru imagine și pentru montaj. Este vorba de *A Midsummer Night's Dream (Visul unei nopți de vară)*. Dar operatorul Hall Mohr susținea că și aici exista un subtext. Mohr fusese direct implicat în organizarea grevelor din 1933 împotriva conducerii studiourilor, ceea ce nu intra deloc în vederile patronilor filmului. În seara decernării premiilor, Mohr se afla acasă la el, întrucît și el se număra printre cei hotărîți să boicoteze Academia în acest conflict. Dar, spre surprinderea sa, telefonul unui coleg îl anunță că fusese introdus printre candidații la Oscar de foarte mulți dintre membrii Academiei și avea mari șanse să cîștige statueta de aur. Pînă să se radă, să-și pună smochingul și să ajungă la Baltimore Hotel a trecut mai bine de o oră și tocmai cînd intra în sală își auzi numele strigat drept cîștigătorul premiului pentru cea mai bună imagine. Adevărul era că filmul costase enorm și soarta studiourilor Warner Bros. și, mai ales, a salariaților săi depindea de succesul său. Circula chiar următoarea amenințare: „*Dacă* «Visul unei nopți de vară» *nu va avea succes, toți angajații vor fi dați afară*". Așa se explică de ce întreaga breaslă, solidară cu colegii de la Warner Bros., a înscris filmul lui Max Reinhardt pe buletinele de vot. Laurence Olivier, care fusese și el solicitat să joace dar refuzase din dispreț față de producțiile shakespeariene realizate la Hollywood, nu se putuse împiedica să comenteze ironic genericul pe care scria: „*Scenariul de Charles Kenyon și Mary Mc Call*" !. Se pare însă că această licență față de autorul piesei era conformă cu stilul filmului: mai puțin Shakespeare și mai mult Hollywood. Max Reinhardt își transpusese viziunea teatrală de pe Broadway direct pe ecran și recuzita și atmosfera scenică sufocau filmul cu o nedorită pedanterie. Ținînd însă seama de performanțele sale tehnice, este de înțeles că filmul a fost răsplătit cu aceleași recompense acordate în anul precedent *Văduvei vesele*.

Premiul pentru cel mai bun film al anului, acordat lui *Mutiny on the Bounty (Revolta de pe Bounty)*, făcea din nou evidentă predilecția cineaștilor americani de atunci pentru fastul și aventura subiectelor istorice de import, tratate în stil de *supershow*. În ciuda performanțelor unor Charles Laughton, Clark Gable și Franchot Tone, filmul nu se salvează azi decît prin nostalgia pe care o trezesc eforturile de a realiza superproducții cu mijloacele tehnice de început și prin umorul, adesea involuntar, provocat de stîngăciile și de naivitățile scenariștilor Talbot Jennings, Jules Furthman, Carey Wilson, pornind de la romanul omonim, scris de asemenea în colaborare, de Charles Nordhoff și James Hall. Atracția față de aceste *story*-uri cinematografice nu s-a spulberat cîtuși de puțin cu trecerea anilor. Dovadă că *Revolta de pe Bounty* a fost reluată într-o versiune, nu mai artistică, în schimb mai serioasă și mai plictisitoare, tot într-o distribuție de primă mărime (Trevor Howard, Marlon Brando, Richard Harris), filmul fiind din nou propus pentru Oscar, tot în categoria celei mai bune producții, în 1962. Modele se mai schimbaseră însă. În acel an, pe același loc, a fost premiat tot un film istoric, dar în care aventura avea mai degrabă o dimensiune politică: *Lawrence of Arabia (Lawrence din Arabia)*, în regia lui David Lean.

Cele mai interesante premii ale anului au fost însă cele acordate unui film de factură sobră: *The Informer (Denunțătorul)*. Alegerea a rămas pînă azi justificată. În 1922, în Irlanda, la Dublin, în timpul unei revolte împotriva englezilor, „informatorul" își denunță, în schimbul unei sume, cel

mai bun prieten, conducător al I.R.A. (Irish Republican Army), cu gîndul să-şi cumpere un bilet pe transatlanticul ce-l va duce în America! Înavuţit cu cele 20 de lire primite ca preţ al trădării, informatorul, sfîşiat de remuşcări, nu-şi mai poate pune în aplicare planul. Ezitarea, trădarea şi apoi complexul vinovăţiei, urmărite din momentul cînd ideea denunţului încolţise în mintea informatorului, pînă la făptuirea sa şi apoi spaima de a nu fi descoperit devin o captivantă miză dramatică.

La început, subiectul nu atrăsese cîtuşi de puţin studiourile americane şi proiectul a fost multă vreme amînat. Numai autoritatea crescîndă a regizorului John Ford (pînă atunci autorul a 16 filme) ca şi încăpăţînarea sa de origine irlandeză i-au adus cîştig de cauză şi recompensa a patru Oscaruri. *Denunţătorul* a fost primul film care, fără a fi fost conceput pe gustul zilei, a beneficiat în urma premiilor de un succes sporit la public. Nu numai din acest punct de vedere filmul lui Ford deschidea o nouă etapă, ci mai ales prin conţinutul său. În plină modă a fastului istoric de suprafaţă şi a divertismentului neproblematizant, John Ford aducea pe ecranul american un subiect demn de un De Sica al anilor '40. Acţiunea se petrecea „afară", pe străzi lăturalnice, în cîrciumi şi restaurante ieftine, unde se servea popularul „fish & chips". Chiar dacă periferia Dublinului cu cîrciumi şi mansarde era recreată pe platou (aveau să treacă ani mulţi pînă cînd, în America, aparatul de filmat să iasă cu adevărat în stradă), totuşi Ford aşezase sub reflectoare o lume mizeră şi nu o lume a strălucirilor ticluite. Realismul împins pînă la hotarul naturalismului se potrivea cu violenţa personajului, o violenţă provenită din incultură şi primitivism, egal exprimată la chef şi la furie. Mai mult, Ford se concentrase asupra analizei acestui tip uman, prezentîndu-l ca victimă a condiţiilor sociale cărora nu ştia, nu putea, să le facă faţă.

Este evident că numeroase aspecte ale filmului nu puteau fi pe placul Hollywoodului. Mai întîi îndrăzneala de a face dintr-un erou negativ personajul central. Apoi, imposibilitatea de a-l reabilita moral, el sfîrşea prin a fi pedepsit, anula orice perspectivă de *happy end*. Întrebarea finală a eroului, rămasă fără răspuns, răsuna ca o acuză aruncată întregii societăţi: *„Nu e nimeni aici care să-mi spună de ce am făcut-o? De ce ne omorîm unii pe alţii?"*. Trădătorii trebuie să moară. Dar cel care-l va pedepsi nu devine la rîndul său criminal? Informatorul se prăbuşeşte cu faţa

în ţărînă chiar în faţa bisericii unde mama celui trădat se ruga cu ochii scăldaţi în lacrimi. Un patetism cenzurat de duritatea sobră a imaginii.

În contextul anilor '30 filmul lui Ford era cu totul frapant, introducînd pe podiumul Oscarului un mediu protestatar. Pentru istoria Hollywoodului, *Denunţătorul* a prefigurat parcă drama pe care Cetatea filmului avea s-o trăiască aievea în anii „vînătorii de vrăjitoare", cînd nu puţini cineaşti aveau să joace în viaţă rolul informatorului de pe ecran. Filmul rezistă astăzi datorită viziunii sobre în care Ford construieşte, cadru cu cadru, suspensul şi urmăreşte, ca şi filmele sale de mai tîrziu, tipologiile: beţivul, declasatul, femeia de stradă, mama, ingenua, eroul de o clipă, luptătorul, orbul, bruta — intraţi cu toţii în malaxorul fatalităţii destinului dictat de morala banului.

Cum spuneam, regizorul laureat, rămas pe poziţii contestatare faţă de Academie, nu a venit să-şi primească statueta. Iar scenaristul său, Dudley Nichols, a fost cel dintîi laureat al Academiei care a refuzat statueta la scenă deschisă ca un gest de desolidarizare de o Academie condusă de patronat. Exemplul său, din alte cauze, a mai fost urmat abia peste 35 de ani.

Trecînd de la o extremă la alta, de la realism la suprarealism — Academia acordă cel de-al doilea Oscar pentru scenariu filmului *The Scoundrel (Escrocul)*. Un scriitor decedat se întoarce pe pămînt pentru a înţelege sensul... dragostei! Amestec sofisticat şi încîntător de filosofie, umor şi fantezie, purtînd marca dialogului sclipitor şi artificial al lui Ben Hecht *(„Nu pot să discut nimic cu o femeie care plînge cu anticipaţie"./„Doresc lacrimi şi o inimă care să ştie să plîngă")*. Revenirea sa printre cei vii se va consuma între el, scriitorul versat, care face din inteligenţă afişată cu cinism argumentul forţei sale de seducţie — şi o tînără suavă, plină de naivităţi, dar care nu are nevoie de lecţii pentru a şti ce e iubirea. Filmul scris şi regizat de tandemul Ben Hecht—Charles MacArthur s-a bucurat şi de o participare *sui-generis:* rolul scriitorului reîntors pe pămînt a fost interpretat de dramaturgul Noel Coward. De fapt, adevăraţii autori par a fi Hecht şi Coward, ale căror afinităţi de stil şi replică dau filmului un parfum de snoabă extravaganţă, care-l înrudesc cu alte două mari filme hollywoodiene de mai tîrziu: *The Bad and the Beautiful (Frumosul şi urîtul / Faţă în faţă)* şi *Sunset Boulevard (Bulevardul amurgului)*.

În sfîrșit, după scandalul stîrnit involuntar de către Myrna Loy și Bette Davis, la ediția precedentă, soldat cu victoria Claudettei Colbert, premiul de interpretare feminină este cîștigat acum de Bette Davis în *Dangerous (Periculoasa)*, în rolul unei foste actrițe, acum alcoolică. Deși mulți critici au apreciat Oscarul ei drept o compensație acordată pentru rolul din *Servitutea umană* din anul precedent, era primul triumf al unei cariere ce va continuatimp de peste o jumătate de secol; trofeul aducea prima recunoaștere oficială a talentului unei actrițe care întîmpinase și ea destule dificultăți la debut, puse pe seama stilului ei de joc cerebral considerat anti-Hollywood. În următoarele patru decenii, Bette Davis va mai fi o dată laureată și de opt ori candidată la Oscar.

1936 :
Moda filmului biografic

Paul Muni candidase deja de două ori pentru Oscarul de interpretare masculină: în 1928—1929 cu filmul său de debut *The Valliant (Îndrăznețul)* și în 1932—1933 pentru *I Am a Fugitive of the Chain Gang (Sînt un evadat)*, cînd își adjudecă Oscarul pentru rolul titular din *The Story of Louis Pasteur (Povestea lui Louis Pasteur)*. În anul următor va figura din nou printre candidați (cu rolul lui Emile Zola) și în sfîrșit o ultimă candidatură o va obține în 1959 pentru rolul din *The Last Angry Man (Cel de pe urmă furios)*.

Cariera acestui actor, de descendență pe jumătate europeană, s-a datorat mult înfățișării sale la antipodul eroului american, care-l scutea de rivali cînd era vorba să interpreteze roluri de intelectuali firavi, obligați să conteze mai mult pe forța spiritului decît pe cea a mușchilor. Regizorul William Dieterle este cel care aduce prima dată în palmaresul Oscarului filmul biografic, luîndu-și libertatea să contrazică gustul hollywoodian pentru aventura explicită, preferîndu-i confruntarea și lupta pe planul ideilor. Biografia savantului francez Louis Pasteur, eforturile sale de a impune sterilizarea instrumentelor chirurgicale sau cercetările în vederea obținerii vaccinului antirabic, cît și dezaprobarea, neîncrederea sau invidia colegilor, împinse pînă la a-i interzice activitatea de laborator — s-au dovedit a fi însă pe gustul publicului american care a găsit această bătălie a spiritului la fel de

palpitantă ca și o performanță sportivă. În salutul parlamentului britanic și al țarului Rusiei, adresate savantului francez, urmate de recunoașterea Academiei franceze, spectatorii americani au văzut astfel tot o victorie a *self-made-man*-ului. Tonul retoric al filmului, susținut de cadrul unui proces, va iniția la rîndul său tradiția filmelor pe tema justiției și de-a lungul anilor, filmele-proces vor figura mereu printre candidații sau laureații Oscarului. Același regizor și același interpret, încurajați de succesul neașteptat al filmului, de fapt modest ca mijloace, vor reînnoi experiența, dedicînd un alt film (mizînd și de astă dată mai mult pe rezonanța biografiei eroului, decît pe modalitatea artistică) scriitorului francez Émile Zola și vor obține, în anul următor, chiar Oscarul pentru cea mai bună producție.

Studiourile Universal pregătiseră timp de un an tot un film biografic *The Great Ziegfeld (Marele Ziegfeld)*. Era povestea vieții celui mai strălucit coregraf și impresar de *music-hall* newyorkez (interpret: William Powell) care își începuse cariera la sfîrșitul secolului trecut ca modest manager și o sfîrșise în 1932, în plină glorie pe Broadway. Un asemenea film — implicit și o biografie a lumii spectacolului — cerea însă investiții serioase. A fost și motivul care a determinat Studiourile Universal să cedeze — la jumătatea drumului — drepturile asupra scenariului Studiourilor MGM. Bătrînul Mayer nu se zgîrcește: filmează cele șapte mari numere de revistă și 23 de melodii, și gloria Oscarului pentru cea mai bună producție a anului îi revine în exclusivitate. Partenera lui William Powell, în film prima soție a lui Florenz Ziegfeld (Luise Rainer), cucerește Hoollywoodul și Oscarul prin felul cum spunea la telefon: *„Hello, Flo?... Yes, this is Anna" (Hello, Flo?..., da, aici e Anna)*, în convorbirea în care își felicita fostul soț pentru noua lui căsătorie.

Surpriza anului a constituit-o introducerea în palmares a încă două noi premii: pentru cel mai bun rol secundar, masculin și feminin. Walter Brennan (în următorii patru ani a primit încă de două ori aceeași distincție, devenind deținătorul unui record inedit în palmaresul deceniului) și Gale Sondergaard sînt primii laureați și aduc astfel în competiție două filme — *Come and Get It (Ispita)* și *Anthony Adverse (Antonio Adverso)* — cel dintîi frust, cel de-al doilea strălucitor, dar ambele cu cîteva secvențe remarcabile.

Ispita avea în prim plan aventurile unui lucrător forestier suedez, emigrat pe la sfîrșitul secolului trecut în țara

tuturor făgăduințelor, și care ajunge un magnat al industriei lemnului și hîrtiei în Wisconsin. Nu este nimic mai surprinzător decît să fi fost nevoie de doi regizori talentați ca Howard Hawks și William Wyler pentru a transpune pe ecran destul de conformist o poveste banală. Probabil însă că reușita eroului lor flata mîndria națională, identificîndu-se cu atîtea biografii reale sau visate. (Viața interpretei principale, Frances Farmer, a inspirat uu vitriolant portret al mașinii de fabricat și distrus vedete, cu Jessica Lange în rolul titular: *Frances*, în regia lui G.D. Clifford, 1983).

Același convenționalism al schemelor sentimental-aventuroase îl regăsim și în *Antonio Adverso*, tot o poveste a escaladării piramidei sociale, dar a unui personaj feminin în anii imediat următori Revoluției franceze, în anturajul lui Napoleon Bonaparte pe cînd purta doar galoanele de general. Versailles-ul recreat pe platourile hollywoodiene, cu faimoasa sală a oglinzilor și cu o figurație travestită în înalta aristocrație, era desigur pe gustul Hollywoodului de atunci.

Totuși, cum a ajuns *Antonio Adverse* printre candidații celui mai bun film și cum a obținut premiul pentru montaj, rămîne cu totul de neînțeles. Dar să recunoaștem că nu este singurul semn de întrebare care dăinuie asupra competiției Oscarului. Fiecare cinematografie își îndrăgește însă adesea mai mult propriile scheme decît marile sfidări. Oricum, la numai patru ani după *Grand Hotel* și *Shanghai Expres*, Academia făcea o nouă reverență filmelor conformiste.

Tot la capitolul întrebărilor s-ar putea include și premiul pentru decor acordat filmului *Dodsworth* (candidat și la premiul pentru cea mai bună ecranizare). Singurul răspuns posibil ar fi „cultul luxului", căci decorul lui Richard Day nu aduce nici o idee originală, el ne dă doar posibilitatea să trecem oceanul pe un transatlantic, să locuim în apartamentele celor mai scumpe hoteluri de la Paris sau Geneva și să petrecem alte cîteva secvențe în interioarele arhimiliardarilor americani. Asistăm la dramele conjugale din lumea marii finanțe. Soția „firmei" Dodsworth repetă degeaba că „are un creier și că e în stare de ceva", căci blănurile, călătoriile și cecurile o copleșesc fără să-i dea răgazul propriei afirmări. O Noră eșuată. Filmul pledează pentru o familie în care femeia trebuie să-și asiste soțul așa cum *el* dorește; și pentru Dodsworth singurul lucru care contează este bunul mers al afacerilor. În cadrul acestui conservatorism social,

filmul este bine construit, jonglează cu același dialog al cuvintelor lustruite și are atuul unei interprete de valoarea lui Mary Astor, cu adevărat magnifică, convingîndu-ne, fără efort, cum a supraviețuit ca vedetă de la debutul din 1920 pînă către sfîrșitul anilor '60. (Oscar de interpretare 1941).

Cel mai popular film al ediției a noua a fost o comedie socială semnată tot de Frank Capra: *Mr. Deeds Goes to Town (Extravagantul Mr. Deed)*. O comedie socială care își propunea într-un mod îndeajuns de transparent să susțină programul Administrației Roosevelt, în domeniul măsurilor economice. În urma morții unchiului său, tînărul domn Deeds se trezește peste noapte moștenitorul unei averi de 20 milioane de dolari. El, băiatul din Ohio, tînăr și chipeș, căruia îi plăcea să cînte la trombon și să scrie poezii, se trezește, tot peste noapte, în atenția presei și a businessmenilor interesați să afle în ce va investi el banii. Cea mai acerbă iscoditoare a planurilor celui poreclit pentru modestia sa „omul-cenușăreasă" este o tînără ziaristă travestită pentru circumstanță în rol de îndrăgostită. Numai că, foarte curînd, ea își ia rolul în serios, intrînd în dezacord cu directorul ziarului unde lucra, care îi cerea să facă în continuare un joc dublu. Capra, împreună cu scenaristul Robert Riskin, aduce pe ecranul american una dintre primele femei independente, un fel de precursoare a ziaristelor interpretate în anii '70 de Jane Fonda sau de Faye Dunaway — *China Syndrom (Sindromul); Network (Rețeaua)*. Mitul familiei trebuia însă să triumfe în anii '30. Publicul aștepta de la idolii săi demonstrația fericirii. Dar Capra amînă cu abilitate așteptatul sfîrșit printr-o nouă extravaganță. Domnul Deeds hotărăște să-și împartă milioanele, fără de care putuse să trăiască și pînă acum, împroprietărind fermierii săraci din ținutul său natal. Fiecare va primi cîte 10 acri, un cal și o vacă pe timp de trei ani. Dacă se vor descurca bine vor rămîne proprietari. Este ușor de descifrat în această poveste patima lui Capra, născut într-o familie de sicilieni săraci, cunoscînd bine valoarea unui petic de pămînt care însemna viața unei întregi familii, dar și una din metodele acordării de credite preconizate de „New Deal" pentru relansarea economică a țării. Domnul Deeds, investit cu farmecul lui Gary Cooper, rămîne un personaj model în galeria filmului american.

Mai dificilă fusese și de astă dată alegerea partenerei lui Cooper. După multe căutări, într-o zi, din întîmplare (întîmplarea a fost întotdeauna cel mai mare regizor în viața

vedetelor!), Capra vede într-o sală de proiecție o secvență cu o fată care i se pare colosală. În special vocea ei îl farmecă. I se spune că era o actriță care părăsise Broadway-ul de trei ori pentru a-și încerca norocul la Hollywood dar, deși apăruse în cîteva filme la Paramount și Fox, produse de Selznick, nimeni nu i-a oferit un contract, ceea ce echivala cu un eșec. Numele ei: Jean Arthur. Totuși, Capra insistă pe lîngă actualul său producător Harry Cohn și, în cele din urmă, are cîștig de cauză. Cu rolul ziaristei, necunoscuta Jean Arthur reușește să urce direct în olimpul vedetelor și rămîne să lucreze la Hollywood.

La început, printre cei ce s-au opus filmului lui Capra, se afla chiar Josef von Sternberg, pe atunci angajat al Studiourilor Columbia: *„Frankie, eroul tău nu are sens. După ce moștenește 20 de milioane de dolari, el continuă să cînte la trombon. Spectatorii or să-l creadă idiot. Și pe urmă nu-l poți degrada într-atît încît să-l faci să urmărească mașinile de pompieri ca ultimul imbecil venit de cine știe unde. Nu poți să-l faci să se comporte ca un nebun. Spectatorii vor sfîrși prin a crede că este!"*. Era încă un exemplu pentru dificultățile întîmpinate de creatori ori de cîte ori încercau să ignore șabloane prestabilite și atît de greu de clintit.

1937 : Tentația autoportretului

Mai presus de orice mode sau conjuncturi, a stat întotdeauna nedezmințita pasiune a Hollywoodului pentru sine însuși. Reflexul narcisistic a contaminat parcă întreaga suflare a cineaștilor și în istoria sa de peste o jumătate de veac AMPAS a fost întotdeauna extrem de binevoitoare față de filmele dedicate lumii spectacolului în general și filmului în special.

Multe, foarte multe dintre ele au meritat pe deplin distincția, căci ce cunoștea mai bine Hollywoodul dacă nu povestea propriei sale existențe? Cel mai bun scenariu original al anului 1937 a revenit așadar unui *story* de atîtea ori jucat în realitate: *S-a născut o stea (A Star is Born)*. Scenariul (William A. Wellman și Robert Carson) refăcea prin biografia unei tinere, plecată cu cîțiva dolari în poșetă să-și încerce norocul la Hollywood, destinul cîtorva mii și mii de fete americane care au eșuat și al altor sute care au reușit pe melea-

gurile californiene. Janet Gaynor și Fredric March jucau în paralel experiența unei „stele" care răsare și, respectiv, a alteia care apune. Scenariul cuprindea toate experiențele celor ce s-au lăsat antrenați în acest uriaș malaxor de existențe care era cinematograful american. Forța producătorului și cea a presei, asociate în a modela mereu noi și noi idoli de vînzare pentru un public răsfățat, care, deși accepta canoanele Hollywoodului, îl influența la rîndul său prin gustul propriu. Scena în care nou-venita obține un rol important după o singură probă, dar este apoi obligată să accepte să i se schimbe coafura, linia sprîncenelor, numele, și chiar biografia părinților, — nu este doar un caz individual, ci însuși portretul practicilor Hollywoodului acelor ani. Tot un portret al Hollywoodului, dar de astă dată etern valabil, se conturează și din cadrilul cinismelor și al mereu reînnoitoarelor speranțe, din munca devoratoarea și luxul, impus pentru a menține *standing*-ul celebrității, toate disecate minuțios de tandemul de scenariști. Și dacă acceptăm Hollywoodul cu miturile sale ca pe o realitate, atunci putem considera și această melodramă — sentimentală și dură — la rîndul ei, ca oglinda fidelă și emoționantă a acestei realități.

Nu același lucru se poate spune despre filmul ales ca cel mai bun al anului: *Viața lui Emile Zola*. Povestea vieții și, mai ales, a luptei de idei dusă de Zola nu poate fi lipsită de un dramatism real. Tot așa cum textul scenariului, bazat pe discursurile politice, din anii procesului Dreyfuss, ale marelui romancier, te captivează și azi prin forța percutantă a pledoariilor sale. Dar istoria prezentată cu o ostentație teatrală, încorsetată în decoruri de mucava are iz de operetă, ca și fulgii mari de zăpadă ce cad pe străzile unui Paris *made in Hollywood*. Schimbînd haina lui Pasteur cu cea a lui Zola, Paul Muni își adjudecă în ediții consecutive al doilea Oscar pentru interpretare.

Tot așa, Luise Rainer va lua un al doilea Oscar consecutiv pentru rolul unei chinezoaice sărmane, trudind pentru un petic de pămînt în *The Good Earth (Ogorul)*, realizat de Sidney Franklin după romanul scriitoarei Pearl Buck. Eroina moare fericită că le-a asigurat copiilor ei o fîșie de pămînt. Munca a învins sărăcia. Filmul ne apare azi simplist și pseudopoetic, în ciuda imaginii atît de picturale semnate de Karl Freund, recompensate și ea cu un Oscar.

Deși la vremea sa a fost considerat ca o înflăcărată poveste de iubire dintre un cartofor și o dansatoare (inter-

preți: Tyrone Power și Alice Brady), *In Old Chicago (În bătrînul Chicago/ Focul din Chicago)* de Henry King marchează, într-un registru naiv desigur, începutul filmului politic. Fiul unei spălătorese ajunge primar și asigură prin exemplul vieții sale pe fiecare locuitor din Chicago că șansele de afirmare în viața politică sînt egale pentru toți. Dar realitatea imediată îl infirmă. „*Să nu spui* niciodată, niciodată *cînd e vorba de politică*", este dictonul folosit pentru a ni se dezvălui practicile unui sistem și ale unei propagande electorale care nu se dădea în lături să folosească orice sursă de venit (chiar și de la proprietarii de localuri rău famate) sau să facă din șantaj o manevră politică. Dreptul celui mai tare impus cu o autoritate de lege apare pentru prima dată atît de explicit pe ecran.

În rolul unui pescar portughez, cîntînd și vorbind cu accent străin, Spencer Tracy ia primul său Oscar: *Captains Courageous (Căpitanul curajos)*; va cîștiga al doilea în anul următor pentru *Orașul băieților*.

Cel mai deconectant film al ediției a fost însă *The Awful Truth (Adevărul îngrozitor)* — Oscarul pentru regie lui Leo MacCarey. „Căsătoria este un lucru minunat", ar putea fi *motto*-ul acestei comedii, dar în timp ce eroii săi enunță acest precept la mare preț în Cetatea filmului, ei sînt contrazișî în fel și chip de dezacordurile vieții în doi, interceptate de autori prin poante și încurcături înlănțuite în cascadă. Împricinații (Irene Dunne și Cary Grant) pun în slujba relațiilor conjugale absurde un farmec și o spontaneitate contaminante, spre hazul necondiționat al spectatorului. Fiecare scenă, gest sau detaliu vestimentar trimite o săgeată la adresa ticurilor de viață ale americanului. Oricît de furtunoase ar fi discuțiile între soți, ea tot nu renunță la voaletă, la pălăriile cu cuiburi de păsărele pitite între boruri sau la gulerele de vulpe! Divorțul și inevitabila împărțire a bunurilor se răsfrîng și asupra soartei... cățelului, soțul pîrît obținînd dreptul de a veni să-l vadă doar o dată pe săptămînă. De fapt, cățelul era doar un pretext pentru ca cei doi foști soți să se reîntîlnească... Tot așa cum nici unul dintre ei nu pregetă să scape de orice nouă tentație, sfîrșind prin a-și reface viața împreună. Paradoxul situațiilor duce mereu la alte încurcături, iar *Adevărul îngrozitor* rămîne una dintre cele mai nostime „comedii nebune", sofisticate care au făcut strălucirea anilor '30, confirmînd că *happy end*-ul a fost cel mai vandabil produs din anii marii depresiuni economice.

1938 :
Preludiu la „Pe aripile vîntului"

Spre a-și consola actrița favorită, Bette Davis, pentru afrontul suferit din partea producătorului David O. Selznick care nu îi acordase rolul lui Scarlett O'Hara, studiourile Warner Bros au realizat și lansat, încă înainte ca Selznick să fi sfîrșit definitivarea distribuției la *Pe aripile vîntului*, un film cu o poveste asemănătoare: *Jezebel (Femeia diabolică)*. Contradicțiile dintre nordul yankeu și industrial și sudul sclavagist și agrar se exprimau aici prin mentalitățile diametral opuse a două tinere femei rivale în dragostea ce o purtau aceluiași bărbat. Confruntarea cu un obstacol exterior, revelatoare pentru concepția și caracterele lor, era prilejuită aici nu de război, ca în romanul Margaretei Mitchell, ci de o cumplită epidemie.

Bette Davis înnobilează melodrama, confecționată după toate tiparele dramaturgiei hollywoodiene, și obține un al doilea Oscar, primind acum într-adevăr omagiul tuturor profesioniștilor filmului (numărul lor ridicîndu-se la 12 000), căci în acel an pentru a doau oară și-au exercitat votul nu numai membrii Academiei (din această ediție pînă în 1946 Academia a cooptat în alegerea candidaților, ca și a selecționaților finali, pe lîngă membrii ei și pe toți membrii tuturor breslelor și uniunilor profesionale de cinema).

Dintre celelalte filme: nici *Kentucky* (din nou Oscarul „celui mai bun rol secundar" pentru Walter Brennan) — unde vechea ură și rivalitate dintre familiile Capulet și Montagu este transferată în „Far West", două familii de crescători de cai învrăjbite opunîndu-se iubirii curate dintre copiii lor, dar în cele din urmă, visul fericirii lor este salvat; nici *Pygmalion* (cea mai bună ecranizare), cu toată eleganța lui Leslie Howard și cu tot spiritul piesei lui Shaw; nici *The Great Waltz (Marele vals)* — premiu pentru imagine — un fel de reluare a *Văduvei vesele*, disertație în imagini, susținînd că numai valsul e cu adevărat nemuritor; nici *The Adventures of Robin Hood (Aventurile lui Robin Hood)* — premiu pentru montaj — nu au adus o notă cît de cît distinctă față de producția curentă a cinematografului american. Sarea și piperul ediției au fost asigurate, din nou, de doi „abonați" ai Oscarului: Frank Capra și Walt Disney. Capra

își adjudeca a treia oară în același deceniu Oscarul pentru regie cu *You Can't Get It With You (Nu o poți lua cu tine)*, comedie tandră, preluînd ideea domnului Deeds și anume „sentimentele sînt mai de preț decît dolarii". Schema dramatică nu era diferită nici de *S-a întîmplat într-o noapte*, dar rolurile celor doi tineri s-au inversat. Acum băiatul, îndrăgostit nebunește, este descendentul unei familii de bancheri veche de 900 de ani, iar fata face parte dintr-o familie trăsnită pentru care totul are importanță în viață, doar banii nu. Totul, adică armonica bunicului, poeziile scrise de mamă, iepurașii mecanici inventați de tatăl de „profesiune" plăsmuitor de trăsnăi. Întîlnirea dintre potențialii cuscrii va pune, deci, față în față un businessman înrăit și un epicurean convins. Totul decurge ca în filme. Bancherul face cu amabilitate față originalei familii, pînă cînd pocnitorile aruncate pe horn de bunicul piroman, gata să-i pună viața în pericol, pun capăt răbdării sale. Divergențele dintre cele două familii sînt agravate de intenția bancherului de a cumpăra un întreg cvartal pentru a construi o pădure de zgîrie-nori, cvartal pe care se află și casa familiei trăsnite. Dar familia refuză, refuză orice sumă pentru că nu înțelege ce nevoie este de zgîrie-nori! Iar legea nu îi permite magnatului să-i exproprieze fără consimțămîntul lor. Conflictul pare iremediabil. În cele din urmă, fantezia se dovedește a fi contaminantă. Corupt de boema familie, *boss*-ul își schimbă optica și următoarea întrunire a consiliului bancar îl va găsi... cîntînd la armonică: *„Sînt un falit"* — spune el, bogătașul, recunoscînd că pînă acum nu a știut ce e viața! „La ce mi-au folosit banii, averea, dacă nu am știut să trăiesc. *Tot n-o pot lua cu mine...*". Fostul său oponent și viitor cuscru îi răspunde prietenește: *„În sfîrșit, ai început să ai reacții omenești"* ! Filmul își păstrează și azi intact antrenul, ca și adresa socială. Deși în disprețul față de avere se ascundea și o premeditată consolare pentru milioanele de șomeri care erau departe de a fi în situația bancherului.

Anii treizeci se apropiau de sfîrșit. Premiile Oscar trecuseră de primul deceniu și prestigiul acestui prim premiu național din lume trecuse frontierele Statelor Unite. Oscarul era recepționat ca un eveniment și dincolo de ocean.

1939 : Explozie la box office

Mulți critici americani sînt și astăzi de acord că 1939, început cu premiera lui *Gunga Din* (regia George Stevens) și încheiat cu *The Light that Gailed (Lumină palidă;* regia William Wellman) —, ambele inspirate din opera lui Kipling — a fost anul celei mai bune producții de divertisment. Dar numai opt din toate premierele anului au ajuns să fie recompensate cu premii Oscar: *Gone With the Wind (Pe aripile vîntului;* nouă premii), *The Wizard of Oz (Vrăjitorul din Oz), Stagecoach (Diligența), Wuthering Heights (La răscruce de vînturi), The Rains Came (Vin ploile), Mr. Smith Goes to Washington (D-l Smith merge la Washington), When Tomorrow Comes (Cînd se face mîine)* și *Good Bye Mr. Chips (Adio domnule Chips)*. Ne vom opri doar la trei dintre ele.

Cînd Ross Hunter, unul dintre producătorii studiourisor Universal, spunea: *„Vreau filme frumoase, cu oameni frumoși, cu întîmplări frumoase și cu sfîrșituri fericite"*, el nu exprima doar un punct de vedere personal, ci o întreagă *f*stetică și ideologie a industriei americane de film pusă în elujba valorilor morale și politice ale unei Americi ce se reclama purtătoare de cuvînt a tuturor libertăților, ca și a gustului universal. Anul 1939 aducea astfel o încununare fără precedent a acestei doctrine a succesului. Toate marile studiouri se prezintă la rampa Oscarului cu filme ce vor deține mulți ani la rînd un record național și internațional de popularitate. 1939 a fost anul unei „recolte de aur" marcînd punctul culminant al drumului parcurs de industria filmului american. A fost expresia încununării unui potențial artistic și tehnic care la acea dată nu avea concurență în lume. Au fost filmele menite să consfințească gloria Hollywoodului și să facă o declarație de fidelitate față de visul american, oricît ar fi fost el de compromis în realitate. De la Scarlett O'Hara pînă la Mr. Smith — personajele demonstrau, fiecare în felul său, justețea victoriei Nordului industrial și capitalist asupra depășitelor valori ale Sudului agrar și sclavagist.

1939 a fost nu numai ultimul an al deceniului, ci și ultimul an de pace. Șocul brutal al celei de-a doua conflagrații mondiale avea să reconvertească conținutul și tonul industriei de filme și să o îndrume către alte teme și scopuri.

După atîtea filme în care americanii se mulțumiseră cu conflictele dintr-o istorie de import, ei se aplecau acum asupra unui moment care a concentrat toate sentimentele și resentimentele strînse de-a lungul primelor două secole din istoria Noului continent. Războiul fratricid dintre Nord și Sud a rămas pînă azi evenimentul cel mai traumatizant din istoria Statelor Unite și nimeni nu a redat mai explicit și mai emoționant decît romanul *Pe aripile vîntului* conflictul dintre originile britanice (Ashley Wilkes), romantismul și curajul bătrînului Sud (Scarlett O'Hara ca reprezentantă a acestei mentalități) și aroganța nordului (cum apare din comportamentul lui Rhett Butler). Ideea și curajul de a ecraniza romanul lui Margaret Mitchell au aparținut producătorului David O. Selznick.

Selznick se afla într-o situație financiară dificilă și știa că numai o lovitură îl putea salva. Pentru 50 000 dolari — o o sumă record pe atunci — el cumpără drepturile de a ecraniza cel mai popular roman despre războiul de secesiune și își propune să-l transforme într-un spectacol cum nu s-a mai văzut vreodată. Începe însă fără să se grăbească cu începutul, adică cu transpunerea romanului (autoarea sa refuzase să o facă) în scenariu. În acei ani, scenariile se scriau, așa cum explică Billy Wilder, pe bandă rulantă: „*Mai întîi se încredința romanul sau ideea unor scriitori, apoi prima lor versiune era automat dată altora pentru îmbunătățiri și așa mai departe pînă cînd producătorul era mulțumit*". Conform cu o asemenea tehnică scenaristică, s-a lucrat și la adaptarea romanului Margaretei Mitchell. Selznick a organizat o adevărată ștafetă de condeie, dintre care unele de primă mărime: John van Druten, Jo Swerling, Olivier H.P. Garrett, F. Scott Fitzgerald, Sidney Howard — care a contribuit cel mai mult la versiunea finală. Totuși, un scenariu finit nu a existat. Numeroase scene au continuat să fie scrise și rescrise pînă în ultima zi de filmare, iar dialogul era deseori improvizat chiar pe platou.

Selznick știa că succesul filmului va depinde în mare măsură de alegerea interpretei lui Scarlett O'Hara și era dispus să nu precupețească nici timp, nici bani pentru a o găsi. Așa s-a și întîmplat. Trecuseră doi ani și jumătate și cheltuise alți 50 000 dolari fără să poată găsi „fata cu cea mai mică talie — de 43 de centimetri — din tot ținutul Georgiei". Joan Crawford, Miriam Hopkins, Katharine Hepburn, Norma Shearer, Margaret Sullavan, Bette Davis,

Susan Hayward, Claudette Colbert, Carole Lombard, Loretta Young, Marie Dressler, Ginger Rggers, Ann Sheridan, Lucille Ball, în afară de cele 1400 de tinere necunoscute, trecuseră prin fața aparatului de filmat în costumul lui Scarlett. Alegerea finală urma să fie făcută între Paulette Goddard, Joan Bennett și Jean Arthur — dar nici una nu-l mulțumea cu adevărat pe Selznick. Gluma lansată pe socoteala sa era că aștepta să crească Shirley Temple.

Prelungirea perioadei de fixare a distribuției sfîrșise însă prin a irita pe toată lumea și în special pe cei ce finanțau filmul. Reconstituirea pe platouri a conacelor de la Tara, Twelve Oaks sau Atlanta Bazaar înghițise atîția bani încît nimeni nu mai era dispus să continue. Filmările nu mai puteau întîrzia. Pentru a cîștiga timp și a mai domoli protestele față de nehotărîrea sa, Selznick are atunci ideea să înceapă cu sfîrșitul, cu secvența incendiului ce mistuia orașul Atlanta din inima bătrînului Sud. Dar și focul costa bani! Selznick decide atunci să ardă decorurile vechi depozitate în aer liber de ani și ani, pe terenul din spatele studiourilor sale care oricum trebuia eliberat. La sfîrșitul lui decembrie 1938, pe un timp mai rece, 17 aparate încărcate cu peliculă tehnicoloră așteptau să filmeze din 17 unghiuri diferite focul Atlantei. Întîmplarea a făcut — și legenda a reținut-o — ca tocmai în acea dimineață să sosească la studiourile lui David O. Selznick o actriță de teatru britanică — invitată atunci pentru prima oară la Hollywood, să dea și ea o probă: Vivien Leigh. Însoțită de Myron Selznick (fratele producătorului), și de Laurence Olivier (viitorul ei soț), ea a ajuns în fața lui David O. Selznick tocmai cînd flăcările se ridicau în noapte către „cerul din Culver City", luminîndu-i și fața și ochii. Myron Selznick s-a apropiat de fratele său și i-a spus: „*Ți-o prezint pe Scarlett O'Hara*"!

„*Nu mi-am revenit niciodată din acea primă întîlnire* — va spune mai tîrziu David O. Selznick. *Dintr-o singură privire am știut că ea era chiar Scarlett O'Hara, sau cel puțin ea era Scarlett pe care o visasem eu și o căutasem de atîta vreme*".

Principala dificultate fusese soluționată, deși nici alegerea celorlalți interpreți nu a mers prea ușor.

Pentru Rhett Butler fuseseră luați în considerație numeroși pretendenți — printre ei: Gary Cooper, Ronald Colman, Basil Rathbone, Errol Flynn. Dar în privința lui Butler, Selznick știuse de la început că nimeni nu putea fi mai potrivit decît Clark Gable. Dar cum el se afla pe contract

tot la „Metro-Goldwyn-Mayer", lucrurile s-au aranjat în familie, Selznick fiind ginerele lui Louis B. Mayer.

Tot așa, Selznick fusese sigur că numai eleganța nonșalantă și calmul lui Leslie Howard vor putea da viață lui Ashley Wilkes. Dar actorul britanic declină oferta. Rînd pe rînd au fost eliminați Melvyn Douglas, Jeffrey Lynn, Ray Milland, Shephered Strudwick, pînă cînd în cele din urmă Selznick îl convinge pe Leslie Howard să accepte.

Înainte de a se fi oprit la Olivia de Havilland pentru Melanie Hamilton, Selznick făcuse probe cu Frances Dee, Andrea Leeds, Anne Shirley și Joan Fontaine pe care o prefera. Dar, pe atunci prea tînără și prea grăsuță, Joan nu s-a simțit în stare să facă față unui rol mai matur și a recomandat-o pe sora ei, Olivia de Havilland.

Un alt *suspens* a fost provocat de schimbarea regizorilor. Probele pentru distribuție le făcuse George Cukor „regizorul femeilor", cum fusese supranumit după ce lansase pe Florence Eldridge, Ethel Barrymore, Laurette Taylor, Dorothy Gish, Bette Davis. Dar după primele două săptămîni de filmare, Clark Gable s-a plîns că George Cukor dă o prea mare atenție interpretelor lui Scarlett și Melanie și amenință în gura mare că lasă totul baltă și pleacă. Selznick a început să vină zilnic pe platou să-și controleze regizorul, cerîndu-i să-i arate fiecare scenă înainte de a o filma. Cukor nu putea tolera așa ceva. Conflictul a durat cîteva zile, după care Selznick a dat publicității o declarație: *„Ca urmare a unei serii de neînțelegeri dintre mine și George Cukor, am hotărît împreună că singura soluție este să căutăm un alt regizor"*. Și continua pe un ton diplomatic: *„Retragerea d-lui Cukor este cît se poate de regretabilă pentru că îl consider unul dintre cei mai interesanți regizori"*. În realitate, Cukor fusese pur și simplu concediat și o nouă vînătoare, de astă dată de regizori, începea: Robert Z. Leonard, Jack Conway, King Vidor, Victor Fleming — toți aflați pe contract la același Louis B. Mayer — au fost luați în discuție. Alegerea s-a oprit în cele din urmă la Victor Fleming pentru că el era prieten intim cu Clark Gable, iar Louis B. Mayer nu-i refuza nimic lui Gable... Astfel, Fleming nu a mai fost lăsat să termine *Vrăjitorul din Oz* și a fost transferat din oficiu la *Pe aripile vîntului*.

Talentul și munca (chiar scandalurile!) au fost pe deplin răsplătite cu un număr record de premii ale Academiei. La Londra, filmul a ținut afișul la un singur cinema, „Odeon" din Leicester Square, din aprilie 1940 pînă în mai 1945, și se

spune că în tot timpul războiului, englezii au găsit un mare sprijin moral în exemplul neînfricatei Scarlett O'Hara, iar Winston Churchill era atît de îndrăgostit de film încît îl vedea și revedea în adăpostul său blindat de pe The Mall. În Statele Unite, *Pe aripile vîntului* — pentru multă vreme cel mai lung film american (220 minute) — s-a plasat după primele luni în top-ul *box office*-ului, loc pe care nu l-a mai cedat decît după un sfert de secol.

Povestea ecranizării romanului Margaretei Mitchell — autoarea refuzase să aibă în vreun fel de-a face cu filmul — a rămas pînă azi pilduitoare. Pentru modul cum se lucra în acei ani la Hollywood ca și pentru portretul-robot al producătorului-dictator. Portret menținut aproape aidoma pînă în anii '50, așa cum reiese din amintirile scriitorului francez Romain Gary care, în calitate de consul general al Franței în Statele Unite, cu reședința la Los Angeles, a cunoscut îndeaproape lumea filmului american:

„La conducerea studiourilor se aflau oameni care nu mai auziseră un «nu» de cînd ajunseseră în vîrful piramidei. Ierarhia era implacabilă. «Marii» se invitau numai între ei și, cît am stat la Hollywood, am asistat doar la petreceri organizate pe «orizontală». Vreau să spun prin asta că invitațiile se făceau ierarhic, între cei aflați la același nivel de reușită, de cîștig, de succes și de putere. Nu se invita niciodată pe «verticală»; nu puteai întîlni niciodată un debutant, un nou venit, o tînără speranță, un actor, un regizor sau un producător în curs de ascensiune la petrecerile celor mari. Hollywoodul era o piramidă cu etaje scrupulos separate, în funcție de succes, bani și reușită. Altfel spus, întîlneai întotdeauna aceleași fețe și vedeai rar o femeie nemăritată, pentru că nevestele acestor domni trăiau cu spaima ca nu cumva o nouă venită să pătrundă în cercul lor și să pună mîna pe furnizorul lor legitim de fonduri".

În ciuda democratizării subiectelor și a demolării mitului intangibilității vedetei, în această privință obiceiurile nu s-au schimbat prea mult, așa după cum mi s-a spus la Hollywood, în 1980. La petrecerile celor „mari" mai pătrund și persoane dinafara „castei" gazdei, dar ele nu se pot amesteca cu ceilalți. „De ce?", mi-am întrebat interlocutorul, neputînd înțelege cum de nu pot sta de vorbă unii cu alții. Mi s-a explicat atunci că la un asemenea „party" nu se fac prezentări și dacă un nou venit îndrăznește să întrebe pe cineva cine e cutare domn sau doamnă se dă de gol că nu face parte din lumea lor. Oricum, la aceste întrebări cei în cunoștință de cauză se pare că nici nu răspund. Astfel „intrușii",

chiar cînd pătrund în asemenea sanctuare, nu reușesc să stea de vorbă cu magnații filmului. Se mulțumesc ca a doua zi să afle din ziare cine a fost prezent la sindrofie. Un extrem de inteligent, umoristic și acid portret al unei asemenea petreceri californiene l-a făcut în 1968 regizorul (și coscenarist) Blake Edwards în filmul intitulat chiar *The Party (Petrecerea)*.

Samuel Goldwyn, afirmat printre primii zece producători americani cu mult înaintea mai tînărului său coleg și rival David O. Selznick, s-a gîndit și el la o ecranizare care să-i asigure un succes ieșit din comun și s-a oprit la romanul lui Emily Brontë *La răscruce de vînturi*. Dar Goldwyn știuse de la început că interpreta ideală nu putea fi alta decît actrița sa favorită: Merle Oberon. Laurence Olivier — pe atunci la 32 de ani, cunoscut și recunoscut actor al scenei britanice — primește, pe cînd se afla cu Vivien Leigh în sudul Franței, o telegramă de la Samuel Goldwyn: *„Ești interesat să fii partenerul lui Merle Oberon și să ai un rol pentru Vivien în* «La răscruce de vînturi»*? Stop. Răspunde cît de repede"*. Olivier dăduse cu cîțiva ani în urmă o probă la Hollywood alături de Greta Garbo, dar rezultatul fusese lamentabil. Cum de astă dată propunerea venea de la un scenarist ca Ben Hecht și de la un regizor ca William Wyler, Olivier a acceptat riscul, mai ales în speranța să-l convingă pe Goldwyn să o ia pe Vivien Leigh în rolul principal. Dar Goldwyn nici nu se gîndea să renunțe la Merle Oberon. În schimb, Vivien Leigh, invitată între timp să dea o probă pentru Scarlett, nici nu vroia să audă de un rol secundar. În absența ei, relațiile lui Olivier cu Merle Oberon au fost pur și simplu îngrozitoare; poate tocmai antipatia dintre cei doi i-a ajutat să dea atîta veridicitate raportului de dragoste-ură dintre personajele lor. La rîndul său, regizorul nu agrea deloc această situație *„Era absolut insuportabil să lucrezi cu Wyler* — povestea mai tîrziu Laurence Olivier; *îți spunea doar: «E mizerabil! Încă odată și mai bine!». Mai întîi, ne-am certat, apoi ne-am bătut și pînă în cele din urmă ne-am împrietenit. Încetul cu încetul, am înțeles că filmul era un alt mediu decît teatrul și dacă te apropiai de el cu umilință și cu mintea deschisă, puteai să exprimi tot ceea ce doreai. Wyler m-a făcut să înțeleg un lucru care azi îmi pare atît de evident: «Dacă găsești tonul potrivit poți face orice». Dacă nu m-ar fi învățat el, cred că nu aș fi putut face* «Henric al V-lea» *peste cinci ani"*.

Dificultățile nu au fost însă doar de ordinul colaborării, ci și de natură materială. Un singur exemplu: pentru a recrea vegetația bătută de vînturile Scoției, Goldwyn a fost nevoit să defrișeze o suprafață de peste 500 de acri, și să planteze 14 000 de ciulini. Din nefericire, cîteva întîrzieri neprevăzute din pricina unei glezne scrîntite tocmai în scena culminantă, cînd Merle Oberon (Cathy) fuge după Laurence Olivier (Heatchliff) pe dealuri, accident urmat de o răceală a actriței și de o întindere de ligament la un picior al lui Laurence Olivier, au făcut ca vegetația locală să crească din nou și totul să fie luat de la capăt....

La răscruce de vînturi urmărise să-i dea lui Merle Oberon un rol pe măsură și să facă din actorul britanic o vedetă pe ecranul american. Ambele scopuri au fost îndeplinite cu prisosință. *„Laurence Olivier face rolul vieții sale. Este unul dintre acele rare cazuri cînd un actor corespunde trup și suflet unui rol. Olivier în Heathcliff este o mană cerească pentru romanul lui Brontë. Goldwyn de asemenea"* — scriau criticii new-yorkezi. Numai că Olivier avea să-i contrazică în felul său. În anul următor, Selznick îi încredințează lui Olivier rolul lui Max de Winter din *Rebecca*. Și el face un alt „rol al vieții sale". Peste cinci și respectiv opt ani Laurence Olivier atinge cu *Henric al V-lea* și *Hamlet* alte două culmi demne de același elogiu.

În cu totul alt gen și altă manieră, *Diligența* lui John Ford făcea aceeași casă bună cu publicul, antrenînd westernul pe un drum nou. Punctul de pornire fusese o povestire a lui Maupassant, *„Boule-de-suif" (Bulgăre-de-șeu)*, relatînd fuga unui grup de călători francezi din calea nemților în timpul războiului franco-prusac; cînd viața le este în primejdie aveau să fie salvați datorită unei prostituate care acceptă avansurile ofițerului german. Dacă pentru mentalitatea franceză această licență la morală putea fi permisă, transpunerea unui conflict analog în mediul american era aproape o blasfemie, căci pentru prima dată în clasica înfruntare dintre bine și rău aparența contrazicea esența. Doamna din lumea bună, comerciantul și bancherul, — prin pozițiile lor stîlpi ai societății — se dovedesc a fi lași, necinstiți, imorali și, în cele din urmă, sînt salvați de agresiunea unor răufăcători de către un medic bețiv și de o femeie de moravuri ușoare, dar ambii capabili de dăruire și de sacrificiu pentru binele celorlalți. Ford sfida cu *Diligența* canoanele puritane arătînd că viața este ceva mai complexă, făcînd un prim pas

pe drumul la capătul căruia, peste un sfert de secol, vom întîlni „cowboy-ul de la miezul nopții", în viziunea lui John Schlesinger.

După alegerea lui Franklin Delano Roosevelt la Casa Albă, în 1932, și lansarea programului „New Deal"-ului, cu tot cortegiul său de reforme economice și sociale, politica președintelui a devenit, cum am văzut, un imperativ și pentru industria filmului. În consecință, Frank Capra se făcea din nou avocatul marilor cauze reformatoare cu *Mr. Smith merge la Washington*. James Stewart, în rolul tînărului senator, înalt, frumos, cu ochii albaștri și o stîngăcie ce-i adăugase reputația asemănării cu Abraham Lincoln, denunța — cu riscul propriei cariere — corupția vechilor politicieni. Filmul ne apare astăzi oscilînd între tonul grav, retoric (asemenea lui Mr. Deeds, și Mr. Smith face pelerinajul la statuile fondatorilor statului american — Lincoln, Jefferson, Washington) și momente de comedie îndeajuns de conformiste. Dar, la vremea sa, filmul lui Capra fusese receptat ca o profesiune de credință politică. Dovadă că se făcuse emisarul unor afirmații incomode este că mulți senatori — printre care și ambasadorul american în post la Londra, Joseph P. Kennedy (tatăl viitorului președinte John Fitzgerald Kennedy), prieten intim al lui F.D. Roosevelt — au încercat atunci să obțină interzicerea difuzării lui.

Anii '40

„Serviciul militar din timpul războiului a însemnat o experiență nouă pentru mulți dintre regizori, scenariști și actori. O experiență care îi făcea să privească cu mai multă seriozitate perspectivele umanității și cu un sporit simț de răspundere arta filmului".

RICHARD DYER MacCANN

Anii '40 au corespuns în istoria Oscarului, ca și a filmului american, cu un nou început. Lumea fusese iarăși aruncată într-o conflagrație mondială. În tragica și nedorita experiență nu puține au fost guvernele care au înțeles că filmul, prin audiența și impactul său asupra maselor, putea fi folosit ca un mijloc propagandistic. În cel mai scurt timp, un Hollywood nepăsător avea să fie înlocuit de un Hollywood angajat pe poziții guvernamentale, făcînd din film un mijloc de a exalta patriotismul și solidaritatea națiunii în lupta împotriva fascismului. Statele Unite nu intraseră încă în război, cînd, la 21 februarie 1941, la gala celei de-a 13-a ediții a Oscarului încununînd cu lauri producțiile anului 1940, pentru prima dată un președinte american, respectiv Franklin D. Roosevelt, vorbind direct de la Casa Albă, într-un *speech* de șase minute, felicita Hollywoodul pentru spiritul cetățenesc din filmele sale.

Dar dependența industriei americane de film față de necesitățile politice ale statului federal se statornicise în filmul de ficțiune încă din anii '20, iar în anii '30 guvernul ceruse studiourilor să organizeze cursuri de operatorie, montaj-mixaj, pentru a învăța ofițerii din Signal Corps cum să facă filmele necesare antrenamentului militar. O dată cu izbucnirea celui de-al doilea război mondial, studiourile, în dorința lor de a se implica în efortul militar al întregii țări, au extins cursurile și pentru reprezentanții armatei. Astfel, Consiliile de administrație ale marilor studiouri — 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Warner Bros., Universal — au dispus să se producă filme de toate felurile pentru nevoile forțelor armate, fără a se lua

în considerație criteriul profitului. Subvențiile din partea Administrației erau minime. De la începutul războiului și pînă în 1943, s-au realizat astfel, pentru necesitățile serviciilor militare, peste 400 de documentare și de scurt metraje de ficțiune.

Criticul Lewis Jacobs rezumă noul statut al Hollywoodului astfel: *„În 1940—'41, în timp ce evenimentele militare în Europa luau amploare din ce în ce mai mare, aducînd războiul tot mai aproape de Statele Unite, Hollywoodul a început propria sa beligeranță și angajare militară, pledînd pentru intrarea în război. După atacul japonezilor de la Pearl Harbour (7 decembrie 1941), care a catapultat Statele Unite într-un conflict global, industria de film s-a pus la dispoziția guvernului aflat în război și filmul american nu a încetat nici o clipă de a servi politica națională ca un puternic instrument. Cu maximă obediență față de necesitățile militare, ecranul a ajutat enorm la transformarea moralei sociale, politice și militare a națiunii angajată acum în război"*.

Într-adevăr, pe lîngă filmele documentare, zeci și zeci de filme de ficțiune au fost reținute de istoria filmului, deși au fost inițiate ca filme-comandă ale Administrației Roosevelt din necesități de propagandă politică: *Sergeant York (Sergentul York), Casablanca, For Whom the Bell Tolls (Pentru cine bat clopotele)* etc.

Războiul a impus și o anume sobrietate în privința ceremoniei Oscarului. Din martie 1944, la ediția ce onora filmele anului 1943, festivitatea nu a mai avut loc în somptuoasele săli de banchet ale hotelurilor din Los Angeles, ci s-a mutat într-o sală de spectacol, și anume la Grauman's Chinese Theatre, pe Hollywood Boulevard. Dar dacă ceremonia pierdea din fastul tradițional, cîștiga în schimb un număr mai mare de spectatori, sala „Grauman" avînd o capacitate de 2 258 de locuri. Sid Grauman nu a fost propriuzis un om de cinema, l-am putea numi un manager de spectacole. După o călătorie în China, el a avut ideea să construiască o sală în stil arhitectonic chinezesc și faima locului a crescut odată cu obiceiul — tot de el inventat — ca marile vedete americane să-și lase amprenta picioarelor și mîinilor pe asfaltul din fața clădirii. Astăzi amprentele actorilor s-au extins și pe cîțiva metri pătrați de-a lungul trotuarului de pe Hollywood Boulevard. Pentru sprijinul dat dezvoltării industriei filmului, lui Sid Grauman i s-a oferit, în 1948, un premiu special al Academiei.

În 1940, s-a luat și o altă hotărîre importantă. Rezultatul voturilor urma să fie ținut strict secret pînă în seara galei. Price Waterhouse & Co. a fost tot de atunci firma căreia i s-a încredințat operația de numărare a voturilor cu obligația de a păstra secretul. Pînă azi, nu se cunoaște să se fi făcut vreo indiscreție. De altfel suma percepută de firmă prin contract pentru numărătoarea voturilor este prin ea însăși o garanție a păstrării secretului absolut pînă în seara galei, cînd suspensul atinge punctul culminant odată cu replica devenită celebră: *„Plicul vă rog!"*

În acel an, maestrul de ceremonii a fost Bob Hope. Lui i-a revenit pentru prima dată rolul de a face public numele cîștigătorilor, pînă atunci ținut secret. Pentru el era însă un spectacol de rutină, pînă cînd, deschizînd unul dintre plicuri, și-a citit propriul nume. Fusese premiat pentru „servicii dezinteresate aduse industriei de film". Odată surpriza și emoția depășite, Bob Hope și-a înmînat placa de argint ce i se cuvinea și s-a autofelicitat!

Privit în ansamblul său, deceniul cinci rămîne dominat de realitatea războiului. Practic, nu există ediție a Oscarului, din 1940 pînă în 1949, în care să nu fi fost premiate, la o categorie sau alta, filmele dedicate participării Americii la efortul și sacrificiul depuse de forțele Aliate pentru înfrîngerea hitlerismului: *Philadelphia Story (Poveste din Philadelphia), Arise My Love (Ridică-te dragostea mea), Sergent York, Mrs. Miniver, Casablanca, Pentru cine bat clopotele, The More the Marrier (Mai mulți, mai veseli), Watch on the Rhine (De strajă pe malul Rhinului), The House on 92nd Street (Casa de pe strada 92), Blood on the Sun (Harakiri), Marie Louise, To Each His Own (Fiecăruia ce i se cuvine), The Best Years of Our Lives (Cei mai frumoși ani ai vieții noastre), The Search (Percheziția), Battleground (Cîmpul de luptă), Twelve o'Clock High (În înaltul cerului, la amiază).*

Tot în deceniul cinci își fac apariția și primele filme autentic politice: *All the King's Men (Toți oamenii regelui)* este indubitabil un precursor de excepție al genului.

Dar singular prin estetica și forța sa de persuasiune, deschizînd perspectivele unui cinema combativ, și, în același timp, filosofic, așa cum nimeni nu o mai făcuse pînă atunci, a fost filmul unui debutant: *Citizen Kane (Cetățeanul Kane)*.

La antipodul realismului, Hollywoodul promovează în acei ani și o suită de filme numite „lunatice", „nebune" —

amestec „homeopatic" de real și ireal, de film negru și imaginație bizară descoperind o fațetă misterioasă a vieții, într-un stil necunoscut pînă acum ecranului: *Spellbound (Fascinație)*, *Gaslight (Lumina de gaz)*, *Laura*, *A Double Life (Viață dublă)*, *Seventh Veil (Al șaptelea văl)* etc.

În acest deceniu, tot pentru prima dată vor urca pe podiumul premianților și realizatorii unor filme cu eroi din lumea sportului — un boxer în *Campionul* de Stanley Kramer, un baseballist în *Stratton Story* de Sam Wood.

Melodrama romanțată nu divorțase însă total de sufletul Hollywoodului. *Rebecca*, *Blood and Sand (Sînge și nisip)*, un *remake* avîndu-l ca protagonist pe Tyrone Power, după versiunea din 1922 cu Rudolph Valentino, *Johnny Belinda*, *The Heiress (Moștenitoarea)*, *A Letter to There Wives (Scrisoare către trei neveste)* și altele continuă tradiția deceniilor precedente.

Cu o singură excepție — *The Grapes of Wrath (Fructele mîniei)*, tardivă, dar virulentă actualizare a anilor crizei — filmele pe teme sociale își fac apariția cu timiditate. Condițiile de muncă și viață îmbracă mai degrabă implicații morale: *Going My Way (Merg pe drumul meu)*, *A Tree Grows in Brooklyn (Un copac crește în Brooklyn)*, *The Lost Weekend (Un weekend pierdut)*, *None but the Lonely Heart (Inimă însingurată)* și *The Naked City (Orașul pustiu)*. Genurile de pur divertisment ca musicalul și comedia vor fi însă în regres. Din prima categorie, două filme vor intra în palmares: *Cover Girl (Modelul)*, rămas celebru datorită Ritei Hayworth și a montării sale de mare anvergură (film premiat numai pentru cea mai bună melodie) și *The Farmer's Daughter (Fiica fermierului)*. În privința comediei tot doar două iau Oscarul în acest deceniu: *Miracle on the 34th Street (Miracolul de pe strada 34)* și *The Bachelor and the Bobbysoxer (Becherul și puștoaica)*.

Scarlett O'Hara afirmase dreptul femeii la independență încă din epoca războiului de secesiune, era firesc ca în anii '40 cîteva filme să reia în discuție condiția femeii chiar în actualitate. *Kitty Foyle* o face prin mijloacele comediei; *The Great Lie (Minciuna cea mare)*, prin cele ale melodramei; *Women of The Year (Femeia anului)* și *Mildred Pierce* în tradiția realismului social.

Dar indiferent de gen, personajul feminin capătă un statut proeminent și dacă există o cinematografie care de

atunci nu a dus niciodată lipsă de partituri feminine autonome, cu siguranță ea este cea americană.

Un singur western figurează pe afișul premiaților: *The Treasure of Sierra Madre (Comoara din Sierra Madre)*. Iar cinematografia britanică va fi prezentă în palmaresul Oscarului acestui deceniu cu *Henric al V-lea* și *Hamlet*.

În sfîrșit, revoluția produsă prin apariția procedeului tehnicolor a dus la o nouă scindare a premiilor: imaginea, decorul și costumele vor fi recompensate separat pentru filme alb-negru și color.

O altă consecință a războiului și a renunțării la izolaționismul fals protector în care se complăcuse America a fost aceea că cineaștii americani au încetat să se mai considere singurii locuitori ai olimpului cinematografic. Și astfel, pentru prima dată în 1947, istoria Oscarului includea printre „premiile speciale" și unul acordat unui film de altă limbă decît cea engleză. Cel dintîi reținut de noul premiu a fost *Sciuscia* de Vittorio De Sica. Titlul era semnificativ chiar pentru pătrunderea americanului de rînd în lumea Europei, *Sciuscia* fiind pronunțarea stîlcită de către micii văcsuitori de ghete italieni a cuvîntului „shoeshine", cum îi strigau soldații americani. Această primă și tîrzie deschidere spre filmul european a fost urmată de alte două „premii speciale": în 1948 *Monsieur Vincent* și în 1949 din nou De Sica, pentru *Hoții de biciclete*. Era în anii planului Marshall, cînd contribuabilului american i se explica necesitatea și rentabilitatea subvenționării reconstrucției în vestul Europei. Către sfîrșitul deceniului, divergențele dintre marile puteri împărțiseră iar lumea în două tabere. Aliații coaliției antifasciste de ieri divizate în blocuri militare opuse se înfruntau, după numai cîțiva ani de pace, în „tranșeele războiului rece". La Hollywood, filmul, care se dovedise un aliat prețuit al politicii guvernamentale, a fost solicitat și pe acest nou front. Curînd, furtunile acestor înfruntări aveau să zguduie și citadela cinematografului american.

1940 :
„Rebecca" da, Hitchcock nu !

Dacă istoria altor țări a fost o constantă sursă de inspirație și cîștig pe meleagurile hollywoodiene, nu mai puțin literatura de import a înflăcărat imaginația scenariștilor

americani, care, nu o dată, ajunși în Lumea Nouă aduceau cu ei și marile, popularele romane ale bătrînului continent. Fantasmele din *Rebecca* de Daphné de Maurier, nu lipsite de influența romanului gotic, au inspirat primul film realizat la Hollywood de regizorul britanic Alfred Hitchcock, inițiatorul „suspensului negru" pe ecranul american. Povestirea melodramatică, căsătoria unei tinere sărace cu un bogat aristocrat obsedat de imaginea primei sale soții, despre care se spunea că murise în împrejurări tulburi — aducea în viziunea regizorului germenele unui nou tip de cinema. *Spleen*-ul, insatisfacția născute din lux și timp liber, bulversate de un iz de irațional și nebunie, scoteau melodrama din tiparele cunoscute și o investeau cu semnificații secunde; *Rebecca* prelungea în multe sensuri stilul unei ecranizări premiate cu un an în urmă, *La Răscruce de vînturi*, repetîndu-i succesul. Înrudirea dintre cele două viziuni cinematografice era subliniată și de interpretul comun: Laurence Olivier. El fusese Heathcliff, tot el era acum Max de Winter, aducînd pe ecranul american tipul durului romantic, de o moralitate ambiguă, fascinant prin contrast cu obișnuiții eroi de tip monocrom.

Filmul a fost pe gustul Academiei. Nu însă și regizorul. Absența lui Hitchcock din palmaresul Oscarului, deși în decursul anilor a candidat pentru regie de patru ori, rămîne printre cele mai de neînțeles omisiuni ale Academiei. În 1967, i s-a acordat mai mult ca o consolare premiul memorial Irving G. Thalberg. Peste ani, recompensa regizorului avea să se dovedească însă din ce în ce mai statornică. Mai întîi, cineaștii noului val francez l-au proclamat corifeul lor. Iar astăzi, cea mai tînără generație de regizori americani îl consideră profesorul lor desăvîrșit. Am avut în acest sens cîteva confirmări. Jack Hofssis, unul dintre cei mai de succes regizori ai acestei generații îmi spunea la începutul anului 1984: *„Important în cinema este dacă știi sau nu să spui o poveste prin imagine. Cel mai mare profesor în această artă a fost și a rămas Hitchcock. El a inventat ABC-ul cinematografului. Oricine vrea să facă film trebuie să-i studieze opera fotogramă cu fotogramă. A fost într-adevăr un geniu"*.

Cele două obișnuite premii pentru scenariu au fost, în 1940, *trei:* pentru originalitatea povestirii *(Ridică-te dragostea mea)*, pentru originalitatea scenariului *(Marele McGinty)* și pentru ecranizare *(Poveste din Philadelphia)*. Cel din

urmă înscria pe linia melodramelor de salon, pigmentate de momente comice și cu un dialog sclipitor, o poveste dragă inimii Hollywoodului: reporterul (James Stewart, premiul pentru cea mai bună interpretare) unui jurnal de mare tiraj este trimis să spioneze incognito secretele legate de o așteptată căsătorie din lumea bună și sfîrșește prin a se îndrăgosti de viitoarea mireasă (Katharine Hepburn — la al 16-lea film, și la un al doilea Oscar de interpretare). Cary Grant — în rolul viitorului mire — închide acest triunghi de aur al marilor idoli. Fantezie, eleganță și spirit cheltuite cu generozitate pe o intrigă cu vagi ecouri de critică socială și de tipul celei din *S-a întîmplat într-o noapte* reușesc un film agreabil, deși cam artificial.

Celelalte două premii scenaristice (ca și premiul de regie acordat lui John Ford pentru *Fructele mîniei)*, încurajau însă preocuparea față de tematica social-politică gravă.

Ridică-te dragostea mea travestea — sub paravanul escapadelor amoroase ale reporterilor americani veniți în Europa pentru a-și informa cititorii de acasă asupra războiului civil din Spania și pentru a-și însuși practicile de lucru ale presei europene — un evident apel la ieșirea din izolaționism. În acest sens, filmul lui Billy Wilder și Charles Brackett, scris de Benjamin Glazer și John S. Toldy, se plasa în avangarda celor ce vor încerca să explice necesitatea implicării Statelor Unite în evenimentele europene (seria va atinge cota maximă a popularității cu *Casablanca)*.

În termeni mai duri și direcți, *Marele McGinty* (interpret principal: Brian Donlevy; Preston Sturges în dublu debut ca scenarist și regizor), punea în discuție cu intransigență sistemul electoral american. Un pierde-vară, impertinent și cam escroc, e dispus să slujească orice idee și pe oricine dacă își poate asigura gratuit o supă de găină. Momentul prielnic se ivește o dată cu alegerile. Aflînd că poate primi doi dolari dacă votează pe cine trebuie, McGinty pornește să ia cu asalt urnele. Dar cine trebuie votat? Pentru el toți candidații sînt buni, căci de fiecare buletin încasează tot cîte doi dolari. Așa se face că la banchetul victoriei el adunase 74 de dolari, adică votase de 37 de ori! Inițiativa lui se face remarcată. Primarul victorios îl adoptă în echipa sa și îl investește ca protector al pieței, însărcinat cu strîngerea „impozitelor". Cele cîteva scene în care McGinty adună banii de la negustori sau ghicitoare fixează în stil de documentar un episod din începuturile mafiei, așa cum le vom

vedea și în *Naşul*. Faptele lui nu distonează cu lumea înconjurătoare, unde „fiecare trăiește înșelînd pe oricine cît poate mai mult". Boss-ul său este atît de mulțumit de el încît hotărăște că acest bărbat bun la toate, cu un chip și o statură tipic americane, ar fi potrivit chiar și pentru o carieră politică. În ce partid? Nu are importanță, atîta timp cît îi va servi interesele. Cîteva sfaturi pregătitoare pentru următoarea campanie: *„Trebuie să strîngi cît mai multe mîini, să săruți cît mai mulți copii şi să-ți iei o nevastă potrivită, căci acum şi femeile au drept de vot"*. Candidatura sa la postul de primar e lansată. Biografia sa de *self-made man* e o bună recomandare. Farmecul îşi spune nu mai puțin cuvîntul. Ascensiunea sa e vertiginoasă. E ales primar. De bucurie se îmbată și mărturisește soției achiziționate în grabă, prevăzută cu doi copii gata făcuți, iar aceştia cu un cățel pentru a întregi portretul familiei ideale: *„Niciodată nu m-am simțit mai bine în viața mea!"*. Ce contează dacă copiii aud la școală că tatăl „lor" este un escroc, un profitor politic. Timpul trece și el îşi ia rolul de soț, de tată și de om politic în serios, încercînd să îndrepte relele făcute la început pentru a parveni. Dar îşi dă seama repede că este prizonierul sistemului care îl promovase. Același boss îi propune și susține candidatura pentru postul de guvernator, cu condiția să înalțe un baraj care îi servea interesele financiare, dar îi va dezavantaja pe cei ce locuiesc în acea zonă. Spre surprinderea sa, nou alesul guvernator se opune: *„Nu voi face nimic împotriva poporului"*. Gîndul cel bun a venit însă prea tîrziu. Boss-ul nu acceptă opoziția. El îl plătise, îl cumpărase și îi făurise cariera numai pentru a-l folosi exclusiv în interesul său. Guvernatorul va fi arestat, pentru că un pod ce se construise pe cînd el era primar se prăbuşise. Cercul se închide. Aventura politică ia sfîrşit după gratii. Evadat, McGinty se trezește exact de unde începuse: un proscris într-o societate ostilă. Fără să fi putut depăși clișeele sentimentale ale epocii, *Marele McGinty* poate fi socotit de drept un inițiator al filmului politic, aşa cum îl vom regăsi în anii '70 în *Candidatul* cu Robert Redford. Preston Sturges este elogiat pentru debut: *„Un regizor la fel de inventiv şi dibace ca cei mai experimentați. Filmul începe ca un semnal de alarmă şi nu-şi domolește ritmul pînă la sfîrşitul său neașteptat"*, scria după premieră „New York Times".

În aceeași ediție, asistăm și la primul film de severă denunțare a exploatării muncii și totodată a solidarității ce

înfrățește pe cei oprimați, sporind forța protestului lor. *Fructele mîniei* va aduce cel de-al doilea Oscar regizorului John Ford. Ecranizare, chiar în anul apariției, a romanului lui John Steinbeck, filmul aducea o compensație tardivă unei teme absente de pe ecranul american: viața fermierilor americani în anii crizei economice, episod omis din preocupările Hollywoodului anilor '30. Și astăzi, după aproape o jumătate de secol de la premieră, filmul lui Ford și-a păstrat nealterată forța de a emoționa și convinge prin stilul simplu și direct prin care se angajează să susțină legitimitatea răzvrătirii victimelor depresiunii. „Cine-i vinovat?" se întreabă fermierii atunci cînd, din dispoziția „companiei", casele ridicate de bunicii lor cu 70 de ani în urmă pe pămînturile Oklahamei, la capătul unui drum atît de lung și sacrificant (imaginile din *Cimarron* sînt încă proaspete) — casele lor erau acum sfărîmate de buldozere. *„Nici nu aveam în cine să tragem!"* constată dezorientați descendenții luptătorilor de altădată. Izgoniți de pe pămînturile natale, expropriați de marile companii, ei sînt obligați să devină simbriași cu ziua. *„De ce-ai primit această muncă?"*, e întrebat cel ce se află la volanul buldozerului distrugător. *„Pentru trei dolari pe zi"*, vine răspunsul. Și tot în speranța de a obține trei dolari pe zi, începe exodul. Un nou exod spre vest, către însorita Californie, al atîtor mii și mii de fermieri. Dar Ford îşi concepe filmul ca un anti-western. Călătoria nu duce la restituirea valorilor morale — ca în faimoasa sa *Diligență* — ci duce la deznădejde, la destrămare. La capătul drumului îi așteaptă tragedia americană, deși sfîrşitul filmului, puțin îndulcit față de roman, plătește un mic tribut canoanelor Hollywoodului (sau comisiei de cenzură).

Portretul mamei-Joad (Jane Darwell — Oscar pentrul cel mai bun rol secundar) se reclamă dintr-o galerie neorealistă *avant la lettre*. Mama-Joad întruchipează nu numai dragostea maternă dusă pînă la uitare de sine, dar și forța de a munci, de a înțelege, de a îndura și de a spera care duce familia și societatea înainte. De neuitat rămîne și azi mersul lui Henry Fonda, cu care filmul se deschide și se închide, unul dintre cele mai expresive mersuri din cîte s-au văzut vreodată pe ecran. Candidat pentru prima dată la Oscar, Henry Fonda, atunci în vîrstă de 35 ani, va trebui să aștepte, incredibil pentru cariera sa, alți 41 de ani pînă cînd demult meritata statuetă să-i revină pentru ultimul său rol, realizat în 1981.

Mulți dintre cineaștii americani, mai legați de lumea ideilor, decît de cea a finanțelor, ca de pildă Howard Barnes, nu au ezitat să spună despre *Fructele mîniei: „Un film mare și adevărat care te face mîndru că ai o contribuție cît de mică la industria noastră cinematografică"*. Iar prestigiosul critic Otis Ferguson îl definește drept *„Cel mai matur film hollywoodian, ca expresie a sentimentelor, ca mesaj și ca tehnică cinematografică"*.

Și totuși nu putem să nu remarcăm că a trebuit să treacă exact un deceniu de la evenimentul propriu-zis, timp în care societatea americană să se fi distanțat și să fi depășit acel moment de criză, pentru a-i face loc pe ecran. Apelul președintelui F.D. Roosevelt, din martie 1933: *„Acum ori niciodată este momentul să spunem adevărul, tot adevărul, sincer și curajos"*, nu își găsise atît de repede răspuns pe ecran. Aceeași distanță o vom afla și mai tîrziu, cînd filmele-protest privind războiul din Vietnam au așteptat pentru a fi făcute tot zece ani pînă ce conștiința Americii a avut curajul să privească adevărul în oglinda ecranului.

Totuși, spre a arăta în ce măsură filmul lui Ford a reprezentat o excepție pentru ecranul american și în ce măsură peste cîțiva ani el a fost socotit și mai incomod, trebuie spus că spre sfîrșitul deceniului, în anii „vînătorii de vrăjitoare", cînd se întocmeau „listele negre", pe care figurau creatorii cărora li se ridicase dreptul de a mai lucra, învinuiți a fi simpatizanți ai mișcării de stînga, — purtătorul de cuvînt al industriei de film americane pe lîngă guvernul de la Washington, Eric Johnston, declara: *„Nu o să mai facem un film ca* «Fructele mîniei» *și nici ca* «Drumul tutunului». *Nu vom mai face filme care să arate aspecte neatrăgătoare din viața Americii. Nu vom mai face filme despre greve și nici filme care să pună vreun bancher în postură de personaj negativ."*

Cu toate că o asemenea declarație categorică suna ca un adevărat program pe termen lung, arta filmului, nemijlocit legată de realitățile vieții — atît de dure, complexe și contradictorii — nu a putut fi constrînsă de o atare optică inchizitorială. Spiritul creator și independent al artiștilor americani nu s-a lăsat strunit. Ei au știut să se folosească și de permanentele presiuni sociale care au obligat industria cinematografică să țină pasul cu nevoia de adevăr a publicului, cu dorința sa de a se regăsi în personajele filmelor.

Interdicția atît de intransigent enunțată de Eric Johnston nu a putut rezista prea mult timp.

Premiul pentru cea mai bună actriță a anului acordat lui Ginger Rogers, ce deținea prima oară un rol în care nu dansa, *Kitty Foyle* (regia: Sam Wood), inaugurează, în același deceniu, suita personajelor feminine cochetînd, la început timid, apoi mai ferm, cu ideea de independență sau măcar de autonomie față de partenerul lor de viață. Nu este de mirare că o asemenea poziție avansată pentru vremea aceea apărea într-unul dintre primele scenarii ale lui Dalton Trumbo, scriitor ce avea să fie proscris peste cîțiva ani de campania macchartystă, dezlănțuită împotriva celor cu vederi de stînga. Pe fundalul alegerilor prezidențiale din 1932, femeile își cer drepturile: „Dați femeilor dreptul la vot". Kitty Foyle este una dintre ele. Ea lucrează cot la cot cu bărbații, dar refuză căsătoria, refuză să accepte că în afara ei o femeie nu își poate cîștiga un statut social. Combativitatea politică se oprește însă aici, Trumbo știe că spectatorul american avea nevoie de romanță și cu multă abilitate aduce în prim plan drama sentimentală. Kitty Foyle e confruntată în cele din urmă tot cu dilema alegerii între un soț care o iubește și îi oferă totul și unul pe care ea îl iubește și nu-i oferă nimic. Nenumărate secvențe te cuceresc și azi fără rezervă prin spontaneitatea lor, dar ideea emancipării femeii se pierde pe drum.

Printre ceilalți laureați, Walter Brennan devine primul actor care urcă a treia oară (după 1936, 1938) pe podiumul Oscarului (pentru „cel mai bun rol secundar"). În *The Westerner (Texas)*, el este judecătorul Roy Bean, chemat să facă dreptate de la tejgheaua saloon-ului dintr-un orășel din Texas, între crescătorii de vite și agricultori în anul de grație 1880. Dar judecătorul reușește doar să agraveze, prin amenințarea cu pistolul, conflictul dintre cele două clanuri. Pînă într-o zi cînd apare un cowboy, aidoma portretului ce i-a fost făcut la început de secol în memoriile sale de președintele Theodore Roosevelt: *„Cel ce duce o viață liberă și aspră, cu calul său... Nu îi sînt străine nici efortul, nici încercările, nici foamea, nici setea. Vede oamenii murind, dar simte în vinele sale curgînd sîngele unei existențe îndrăznețe... Gloria muncii și bucuria de a trăi sînt deopotrivă ale lui"*. Deci un asemenea cowboy (Gary Cooper) sosește și face într-adevăr dreptate. În regia impecabilă a lui William Wyler, aventura,

love story-ul și gagurile asigură din nou tripleta popularității westernului.

Cele două filme cărora li s-au acordat Oscaruri pentru scenografie au rămas în memoria cinefilă din cu totul alte motive: *Mîndrie și prejudecată* după Jane Austin — pentru numele coscenaristului Aldous Huxely și interpretarea lui Laurence Olivier; *The Thief of Bagdad (Hoțul din Bagdad)* — ca exemplu de înclinație a Hollywoodului spre a recrea mereu pe platou povești orientale în decoruri de mucava...

Și un paradox: după ce a fost premiat pentru scurt metrajele sale an de an în deceniul precedent, Walt Disney rămîne, tocmai pentru al său original și sublim *Pinocchio*, menționat în palmares doar pentru cea mai bună melodie: *When You Wish Upon a Star*, cîntată de Judy Garland.

1941 : Welles, Hitchcock și Huston

Cu trei luni înainte de data fixată pentru decernarea premiilor Oscar ale anului 1941, războiul devenise dintr-o realitate europeană și o realitate americană. În urma atacului de la Pearl Harbour, Statele Unite intraseră în război la 7 decembrie 1941. Șocului războiului încă neasimilat i se adăuga peste doar cîteva săptămîni o traumă cu mult mai perceptibilă celor de la Hollywood, pricinuită de dispariția unei actrițe îndrăgite. La 16 ianuarie 1942, cotidienele americane anunțau îndoliate: *„Carole Lombard a murit într-un accident de avion"*. Actrița candidase doar o singură dată la Oscarul de interpretare, în 1936, pentru *My Man Godfrey (Bărbatul meu Godfrey)*, dar popularitatea celei care pînă la 34 de ani susținuse 22 de comedii de succes și devenise soția lui Clark Gable depășise cu mult cota multora dintre laureatele Oscarului. Moartea ei a impresionat Hollywoodul și din pricina unei macabre coincidențe, imaginată parcă de un scenarist anume pentru ea. Exact cu doi ani în urmă, campania publicitară a filmului *They Knew What They Wanted (Știau ce vroiau)* — în competiția Oscarului celui mai bun rol secundar la ediția 1940 — înscenase chiar înainte de premiera filmului un accident de avion în care se spunea că se afla și protagonista. În realitate, avionul aterizase clandestin și stătuse ascuns 12 ore, timp în care ziarele au scos ediții speciale, cu tot felul de supoziții de senzație privind dispariția Carolei Lombard. Cînd actriței i s-a adus la cunoștință proiectul publicitar, ea a izbucnit în rîs și a început să strige: *„Am să mor ! Am să mor !"*. Printr-o tragică ironie a sorții, după nici doi ani, farsa devenise realitate. O clipă Hollywoodul a sperat că era vorba de un alt șiretlic publicitar. Dar de astă dată era chiar realitatea.

Bette Davis, căreia i se propusese să preia mandatul de președintă a Academiei (după cîteva luni s-a recuzat), a hotărît ca în semn de doliu festivitatea să se țină într-o sală obișnuită, în ținută de stradă, să nu se mai organizeze tradiționalul banchet, iar încasările biletelor să fie predate Crucii Roșii.

Accidentul fatal al Carolei Lombard a fost un semn al întîlnirii cu moartea, pe care războiul abia declanșat avea să o aducă mult mai des ca în trecut pe ecranul Cetății filmului. Și poate nu este cu totul hazardată ideea că această luare de conștiință a făcut posibil — pentru prima dată — ca Oscarul celui mai bun scenariu să fie acordat unui film încheiat cu o moarte: *Citizen Kane (Cetățeanul Kane)*. Autorul său — regizor, coscenarist, interpret și producător debutant în cinema, avea la cei 26 de ani ai săi scînteia unui geniu artistic de necontestat. De ce figurează astăzi filmul și autorul său pe primele zece locuri în toate selecțiile celor mai importanți regizori și opere din istoria cinematografului, este evident, și de altfel s-au scris mii și mii de pagini despre Welles și „Cetățeanul" său. Prea puține comentarii li s-ar mai putea adăuga acum; dar atunci, în plină proliferare a filmului-divertisment, fusese nu numai un act de acuitate artistică, ci și unul de cert curaj politic din partea Academiei de a recompensa un film atît de original și de nonconformist față de standardele vremii și care își asuma riscul de a ataca aproape fățiș pe cel mai mare magnat al presei americane, William Randolph Hearst. Să nu uităm însă că a premia și deci a promova un film care, atunci, la începutul angajării Statelor Unite împotriva blocului puterilor fasciste, făcea și rechizitoriul totalitarismului, era mai mult decît dovada unui curaj civic, era o necesitate. Dar personalitatea artistică a celui ce a fost un copil teribil al ecranului american i-a copleșit, desigur, fără drept de apel pe membrii Academiei, cu acel prim film care l-a impus imediat ca producător și creator independent; tot așa cum în urmă cu un an tot el reușise, prin dramatizarea radiofonică reali-

zată în stil reportericesc a romanului de anticipație științifică al lui H.G. Wells, *Războiul lumilor*, să înnebunească o întreagă Americă, care s-a crezut cu adevărat invadată de marțieni.

În același an, intră în palmaresul mult rîvnitei statuete filmul unui alt mare nonconformist: Alfred Hitchcock. Dar parcă recunoașterea lui Welles fusese deajuns; *Suspiciune* — filmul ce avea să devină „cursul de suspens" pentru toată cinematografia de gen — avea să fie reținut doar prin premiul acordat „celei mai bune interprete": Joan Fontaine. Tandemului Hitchcock—Fontaine de la *Rebecca* i se alătură aici, în *Suspiciune*, Cary Grant. Toți trei investesc talent și farmec pentru a construi, poate, cel mai original *policier* din istoria filmului. Clasica întrebare: „cine e ucigașul?" este înlocuită cu una mult mai sofisticată, căci crima rămîne mereu să se producă, și anume: soțul își va ucide sau nu soția? Toate gradațiile *suspens*-ului sînt parcurse cu o ingeniozitate de geniu. Capodoperă a ambiguității în care fiecare gest, cuvînt, privire, acțiune pot fi interpretate în dublu sens. Chiar și în jurul unui simplu pahar cu lapte plutește întrebarea: este sau nu otrăvit? Un joc de-a v-ați ascunselea, condus cu inteligență și eleganță, pînă la uzura nervilor personajelor și, desigur, ai spectatorilor.

Divertismentul propriu-zis a fost cel mai bine reprezentat de *Here Comes Mr. Jordan (Sosește D-l Jordan)* — Oscar pentru ecranizare — comedie cu iz de farsă despre moartea dintr-o eroare celestă a unui boxer profesionist și saxofonist amator. Dar astrele îi rezervaseră încă 40 de ani de viață, așa încît, odată ajuns la ușa raiului, intrarea îi este refuzată și este trimis înapoi pe pămînt să-și găsească alt corp (al său era în urma accidentului ars scrum). Un „comic-fiction" *avant la lettre*, plin de tot felul de *quiproquo*-uri, sfîrșit doar atunci cînd împricinatul își găsește un trup potrivit și își convinge și logodnica din fosta sa viață să-l iubească la fel și sub noul său chip! Americanii au adorat dintotdeauna ideea reversibilității morții, cu atît mai mult într-o vreme cînd, datorită războiului, moartea pîndea atît de multe familii. Cîtă nevoie a avut America, în ciuda durității ei cunoscute, de o infuzie de optimism a dovedit-o și numărul de peste zece *remake*-uri ale aceluiași *story;* cel mai recent *Heaven Can Wait (Cerul poate să aștepte)*, din 1978, semnat de Warren Beatty în calitate de regizor și interpret, a fost

și el onorat cu un Oscar — de necrezut cîtă inocență — pentru originalitatea scenariului!

Mai departe de moarte și mai aproape de tradiția filmelor feministe ale anilor '30, *The Great Lie (Minciuna cea mare)* inventează unul dintre acele *story*-uri care au făcut faima Hollywoodului și a actrițelor sale. Două femei iubesc același bărbat. Se răspîndește zvonul că el a murit într-un accident. Soția, o mare pianistă (Mary Astor — Oscar pentru cel mai bun rol secundar), nu înțelege să-și închidă viața și vrea să renunțe la copilul ce va veni. Fosta lui iubită (Bette Davis), cea pe care el o părăsise, îi propune soției un pact: să nască copilul în secret și apoi ea (fosta iubită) va declara că e al ei. Cîteva luni cele două femei, care se urăsc, sînt obligate să conviețuiască, izolate de restul lumii, în așteptarea nașterii. Partiturile cu iz de „arsenic și dantelă veche" prilejuiesc celor două mari actrițe creații de ținută clasică, adevărate studii de psihologie și caractere. După 28 de ani, într-un story similar ca factură dramatică, în *Whatever Happened to Baby Jane? (Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?)*, Bette Davis, de astă dată alături de Joan Crawford, reia subtilul joc de-a ura și generozitatea.

Cel mai încărcat de premii (cinci Oscaruri) a fost însă la această ediție *How Green Was My Valley (Casa din vale)*, ecranizare serioasă, dar cam greoaie, concepută pe o construcție dramatică clasică, după romanul binecunoscut al lui Richard Llewellyn, dedicat copilăriei sale petrecută într-un sat de mineri din Țara Galilor.

În memoria cinefilă și-a păstrat însă un loc aparte nu marele cîștigător, ci marele perdant al anului și anume *The Maltese Falcon (Șoimul maltez)* — melodramă polițistă pe o tramă dramatică în *remake*, inspirată din romanul omonim al celebrului Dashiell Hammett. Candidat pentru cel mai bun film și scenariu, *Șoimul maltez*, despre care s-a spus că a parcurs drumul de la „profesionalism la geniu" (John Huston scenarist și regizor; printre interpreți: Mary Astor și Humphrey Bogart), trece însă neobservat, rămînînd să sporească numărul regretabilelor omisiuni ale Academiei și să aducă încă un argument în favoarea afirmării talentului dincolo de premii și premianți.

Între atîtea filme memorabile, un altul *(Sergentul York)* avea să anunțe însă cotitura pe care Hollywoodul urma să o facă din pricina intrării Statelor Unite în război. Iată cum fixează acel moment Lewis Jacob: *„Înainte de iz-*

bucnirea războiului în Europa, în septembrie 1939, majoritatea producțiilor americane de export erau musicalurile, în diferite forme hibride. Țara era inundată de comedii, romanțe sofisticate, melodrame spirituale, filme de aventuri și westernuri. Prea rar se ivea cîte un film serios, dornic să privească viața americanului de mijloc așa cum era. Pericolul fascismului sau iminența războiului, ca subiecte dramatice de film, erau evitate de parcă n-ar fi existat în realitate... Nici o mare companie de film nu avea destul curaj ca, fără încuviințarea Administrației, să se ocupe de subiecte privind dictatura hitleristă cu atrocitățile ei agresive, *sau de ideologiile fasciste în expansiune. Existau prea puține excepții, în special documentare independente, printre care* «Pămînt spaniol», *1937 (Joris Ivens și Ernest Hemingway). Abia după ce Hitler a ocupat Cehoslovacia, după ce Japonia a pus stăpînire pe insula Spratly din Pacific, Mussolini a ocupat Albania și Franco a capturat Madridul,—Roosevelt a cerut guvernului să reexamineze legislația neutră, iar ecranul american a putut sparge cercul ignorării evenimentelor politice*".

Unul dintre primele filme care au ilustrat această nouă campanie a fost acum clasicul *Sergent York*. Pentru milioanele de spectatori din lumea întreagă, *Sergentul York* este egal cu surîsul, nonșalanța, farmecul lui Gary Cooper. Dar pentru cinematograful american a însemnat mult mai mult. A însemnat cotitura dinspre ficțiune de dragul ficțiunii către filmul realist de război. După o pauză de 15 ani se relua seria filmelor-comandă ale Administrației pentru susținerea politicii naționale. Dorind să sublinieze simbolul filmului, Oscarul de interpretare i-a fost înmînat lui Gary Cooper de James Stewart, venit de pe front, în uniformă de colonel de aviație.

În 1940, ecranului îi fusese încredințată misiunea de a combate mentalitatea tradițională a izolaționismului american. Încă înainte de intrarea Statelor Unite în război, Studiourile Warner Bros. au primit comanda să realizeze un film care să explice necesitatea angajării Americii în războiul ce se ducea „undeva în Europa", ceea ce pentru americanul de rînd echivala cu o altă planetă. Atacul de la Pearl Harbour avea să urmeze abia peste un an, cînd povestea fermierului York, ajuns peste noapte soldatul York, devenise deja populară. Scenă cu scenă, filmul dezbate în termeni aproape didactici conflictul de conștiință născut în mintea acestui fermier — ca atîția alții — al cărui univers era pînă atunci circumscris între brazda ogorului său și textele biblice și care

se vede deodată constrîns să ucidă, după ce el învățase de la părinții și bunicii săi că nu există păcat mai mare decît crima. Iar cînd iubita lui York, care știa doar să curețe cartofii, să scarmene lînă și să-și dezmierde logodnicul, încearcă să afle de la mama lui „*Pentru ce luptă el?*", ea îi răspunde: „*Nu știu precis*". Răspunsul nu era doar cel al unei femei simple, ci al unei imense majorități a Americii care — cu toată implicarea S.U.A. în primul război mondial, cînd se petrece acțiunea — nu cunoștea rosturile mai adînci ale istoriei și nici datoria de a apăra libertatea Americii pe pămîntul bătrînului continent. Era menirea filmului să i le explice. Poate că astăzi, mai bine ca atunci, ne putem da seama cît talent și cîtă cunoaștere de cinema au fost investite în acest gen de filme, pe nedrept hulite uneori pentru didacticismul mesajului lor. Autorii au reușit să răspundă cu un simț artistic autentic comandamentelor social-politice atît de precise și de stringente. De aceea acordarea unui singur Oscar ni se pare să fi nedreptățit *Sergentul York* (în special pe scenariștii, în număr de patru — Abem Finkel, Harry Chandler, Howard Koch, John Huston — care, rămînînd fideli tonului melodramatic la modă, au știut totuși să tragă o viguroasă linie de unire între tradiționalul western și filmul de război aflat în plină actualitate), chiar dacă unii dintre reputații critici americani de azi îl privesc cu o superioară neînțelegere; Otis Ferguson, scrie: „*Îmi este greu să deosebesc efectul acestui film de o paradă cu steaguri și fanfară*". Meritul filmului îmi pare tocmai acela de a fi realizat o paradă emoționantă ca o confesiune.

1942 : Frontul de acasă

Tyrone Power, în uniforma forțelor navale americane, și Alan Ladd, în uniformă de aviator, au reprezentat la festivitatea Oscarului din 4 martie 1943 pe cei 27 677 de lucrători din industria de film americană aflați la ora aceea sub arme. Războiul pătrunsese deci în Cetatea filmului și prin contactul direct pe care mulți cineaști l-au avut cu frontul. Regizorii George Stevens, William Wyler, John Huston, Anatole Litvak, Frank Capra; actorii James Stewart, Clark Gable, David Niven, Tyrone Power, Alan Ladd, printre mulți alții, au prestat serviciul militar; așa cum multe

dintre marile actrițe au susținut *show*-uri pentru combatanții Aliați, pe toate fronturile. Iată cum apreciază efectul acestei experiențe nemijlocite cu frontul Richard Dyer MacCann: *„Cel mai important a fost faptul că această nouă experiență i-a făcut să cunoască mai bine lumea în care trăiau. Fiind mai bine informați, ei au devenit și mai buni mesageri ai industriei de distracție"*. Într-adevăr, Hollywoodul a cîștigat bătălia convertirii industriei de distracție în industria de propagandă fără să-și piardă succesul de public. În același an, tot în semn de solidaritate cu politica de economii impusă de război, statuetele Oscarului erau din ghips și nepoleite cu aur. Abia la cîțiva ani după victorie, Academia le-a înlocuit cu statuete din bronz, aurite, pentru a fi reînmînate cîștigătorilor de atunci.

Într-un astfel de moment și în asemenea atmosferă nu este de mirare că cinci dintre cele mai importante premii Oscar au revenit unui film despre război: *Mrs. Miniver (Doamna Miniver)*. Nici nu se putea un subiect mai potrivit decît cel găsit de studiourile MGM pentru o Americă implicată acum direct în frontul celei de-a doua conflagrații mondiale, dar care acasă la ea nu avea să cunoască grozăvia bombardamentelor și în general a teatrului de război pe propriul teritoriu, situație în care se găseau cele mai multe țări din Europa și Asia și chiar unele din Africa. Deși emoționant și bine construit, filmul nu justifică în ochii criticului de azi chiar o cunună de Oscaruri, oferind mai degrabă un tipic exemplu de succes datorat oportunității subiectului. *Mrs. Miniver* repeta în acest sens reușita și mecanismul demonstrației din *Cavalcada* (1933), film care arătase tot efectul războaielor — de la cel al burilor pînă la prima conflagrație mondială — într-o familie londoneză. Consecințele frontului sînt urmărite și acum în existența de zi cu zi a unei familii britanice dintr-un orășel care trecea fără preaviz de la starea de pace la cea de război. Deși sîntem în Europa, ticurile Hollywoodului pun stăpînire pe atmosferă. Doamna Miniver este îmbrăcată tot ca în comediile americane cu nelipsitul guler de vulpe și pălăria cu voaletă. În prima scenă, o vedem dezolată că modista a vîndut pălăria dorită. De necaz, cumpără una și mai scumpă. În același timp, soțul ei cumpără o mașină, tot peste posibilitățile lor. Primul atribut al păcii este deci bunăstarea. Cel de-al doilea pare a fi „luxul" ideilor înaintate. Fiul lor, primul intelectual dintr-o familie micburgheză, sosește de la Oxford, cu pipa între dinți și își

expune cu dezinvoltură ideile despre trezirea conștiinței sociale, în vreme ce, în orășelul cu pricina, maximum de gest „revoluționar" este considerat a fi cel al șefului de gară care îndrăznise să cultive o specie de trandafiri mai frumoși decît cei ai lui Lady B., din care pricină, la tradiționalul bal de primăvară, „concursul trandafirului", se amînă. Erau catastrofele unor ore de catifea. Orele de plumb nu întîrzie însă. Intrarea Marii Britanii în război e impusă de agresiunea hitleristă. Fiul, în loc să plece înapoi la universitate, se îmbarcă cu destinația Dunkerque; tatăl îmbracă din nou uniforma marinei militare; iar pînă mai ieri nepăsătoarea Mrs. Miniver găsește ascuns în casa lor, un soldat german. Patriarhalul orășel începe să se obișnuiască cu zgomotul bombardierelor germane în drum spre Londra. Bătrînii, femeile și copiii — de fapt singurii locuitori rămași în oraș —, încearcă să-și păstreze, în cel mai britanic mod cu putință, calmul. Acomodarea cu ingerințele stării de război se face treptat. Cu toții vor trebui să înțeleagă că nimeni nu putea fi scutit de suferință, că nimic nu va mai fi ca înainte. Pînă în cele din urmă și prea distinsa Lady B. va înțelege că este vorba de un război al tuturor pentru a salva libertatea tuturor în fața urgiei hitleriste, și acceptă căsătoria dintre fiica ei și fiul familiei Miniver. Dar un glonte — un glonte rătăcit, ca și cel de pe „frontul de vest" în ziua cînd „nimic nou" nu se-ntîmplase — nimerește în tîmpla tinerei logodnice chiar acolo, în pînă mai ieri pașnicul orășel. Frontul de acasă plătea și el cu victime și tragedii tributul războiului. Oscarul atribuit regizorului a fost înmînat soției sale, maiorul William Wyler fiind în acea seară într-o misiune de zbor deasupra Germaniei.

Se spune că în acel an, Greer Garson, interpreta doamnei Miniver, a ținut cel mai lung discurs de mulțumire (aproape o oră) din analele Oscarului. Prudenți, organizatorii au limitat de la ediția următoare *speech*-urile laureaților. Alții spun că nu ar fi fost nevoie de o asemenea restricție și că Greer Garson a vorbit doar cinci minute și jumătate, dar că auditoriul, obișnuit cu un simplu și plin de emoție „mulțumesc", scăldat în lacrimi de bucurie, și-a pierdut răbdarea.

Alte două Oscaruri au revenit unor genuri clasice: *polițistul* și *musicalul*, dar fiecare adaptat momentului. *The Invaders (Invadatorii)* — amenințarea de a debarca pe teritoriul Statelor Unite a unor marinari germani după ce vaporul le fusese avariat, și posibila lor intrare în legătură cu niște spioni naziști aflați în America — era construit în stilul

suspens-ului hitchcockian; *Yankee Doodle Dandy (Simfonia americană)* — film biografic avînd ca erou un cunoscut actor de vodevil, George M. Cohan, cupletist și muzician, renumit pentru repertoriul său patriotic — făcea acum, tot pe note, apologia Americii și a modului ei de viață.

Scenariștii Michael Kanin și Ring Lardner jr. își adjudecă unul dintre premiile Academiei pentru o comedie *The Woman of the Year (Femeia anului)*, jonglînd cu ideea emancipării feminine. Regizorul George Stevens reunește pentru prima dată pe ecran un cuplu care avea să devină în atîtea filme (ca și în viață) un exemplu de neegalat la Hollywood: Katharine Hepburn și Spencer Tracy. (Peste 25 de ani ei aveau să apară pentru ultima oară împreună în *Ghici cine vine la cină?)*. Aici amîndoi sînt gazetari, el sportiv, ea responsabilă a unei rubrici mondene. Între telefoane și interviuri, între întîlniri de afaceri și meciuri cei doi găsesc cu greu cele 15 minute cît să se întîlnească pentru a spune fiecare *da*, la oficiul Stării civile. Sărutul miresei e dat în fugă, căci iat-o, e deja cu piciorul pe scara avionului, gata să-și ia zborul pentru a lua un interviu important. Este limpede că cei doi se iubesc. Întrebarea care se pune — cu totul neobișnuită într-un film american — este următoarea: sentimentele sînt de ajuns pentru a trece cu bine testul căsătoriei? Filmul lui George Stevens aducea în atmosfera apăsătoare a războiului o deconectare binevenită.

Cu Oscarul pentru imagine — decernat lui Leon Shamroy pentru *The Black Swan (Lebăda neagră)* — ne depărtăm și mai mult de problemele unei actualități dificile: exotismul color, cu pirați în Jamaica și Marea Caraibilor, decoruri de mucava și portrete în *contre-jour* are din nou cîștig de cauză.

1943 : Rendez-vous la Casablanca

Cît de ciudat îți apare în perspectiva timpului și cît de anacronic pentru anul respectiv, recordul de patru Oscaruri deținut de *The Song of Bernadette (Cîntecul Bernadettei)*: o fată de la țară „discută" cu Maica Domnului și este sfătuită să ridice o catedrală la Lourdes, — record ce lasă în urmă, numeric, unul dintre cele mai iubite filme din istoria cinematografului, *Casablanca*, premiat doar cu trei Oscaruri (chiar

dacă mai prestigioase). Este poate tot atît de greu de înțeles astăzi, cînd despărțirea și dragostea dintre Ilsa Lund și Rick Blaine au fermecat atîtea și atîtea milioane de spectatori. Povestea lor fusese inițiată ca un film de comandă politică. După succesul *Sergentului York*, studiourile Warner Bros. primesc o nouă sarcină de onoare din partea Administrației: să realizeze un al doilea film care să explice obligația angajării Statelor Unite în lupta antihitleristă din Europa. Unul dintre scenariștii *Sergentului York*, Howard Hoch, împreună cu alți doi reputați scenariști, frații Epstein, primesc misiunea de a scrie un scenariu cu o poveste de dragoste, implicată în lupta antifascistă din Europa.

Cînd scenariul a fost gata, producătorul Jack Warner l-a încredințat regizorului Michael Curtiz, care nu s-a arătat deloc mulțumit: *„Povestea nu mi se pare cîtuși de puțin credibilă, dar voi încerca să creez o atmosferă veridică pe parcurs"*. Ingrid Bergman în memoriile ei confirmă incertitudinea care a planat printre interpreți și realizatori, pînă în ultima zi de filmare:

„Țineam mult la Michael Curtiz. Era un regizor bun, dar filmările la «Casablanca» *au început în condiții dezastruoase, de care nu era deloc vinovat. De la început, producătorul Hal Wallis nu era prea convins de scenariul fraților Epstein. Cerea mereu modificări Curtiz încerca în zadar să-l facă să raționeze. Iar noi nu știam ce jucam. Dialogurile ni se dădeau chiar în ziua filmării. Pentru un actor nu e nimic mai rău. În fiecare dimineață ne întrebam: «Cine sîntem noi? Ce se așteaptă de la noi?». Iar Mike Curtiz ne răspundea: «Ca să vorbim drept, nici eu nu prea știu, dar să filmăm scena asta, poate mîine vom ști mai mult». Era grotesc. Chiar groaznic. Necunoscînd povestea mai bine ca noi, Curtiz nu prea știa cum să filmeze. Humphrey Bogart, înnebunit de condițiile astea de lucru, se retrăgea cît putea de des în cabină. Iar eu nu încetam să mă întreb: «De cine trebuia să fiu îndrăgostită: de Paul Henreid sau de Bogey?» Cînd îl întrebam pe Curtiz, el îmi răspundea «Nu se știe prea bine, încearcă să joci asta între cei doi»! Atunci nu îndrăzneam să-l privesc pe Bogart ca o îndrăgostită, căci ar fi trebuit să-l privesc pe Henreid altfel. Și așa pînă la final, pentru care se prevăzuseră două versiuni, căci nu se putuseră hotărî dacă trebuia să plec cu soțul sau să rămîn cu Bogart! În prima versiune trebuia să-i spun adio lui Bogey și să plec cu soțul. Apoi, Claude Rains și Bogart dispăreau în ceață și filmul se termina pe fraza devenită celebră: «Louis, cred că este începutul unei mari prietenii». Cînd am terminat scena toată lumea a strigat: «E bine. E perfect. Putem să renunțăm la cealaltă versiune. Este un sfîrșit excelent». Dar pînă atunci nimeni nu știuse cum se va termina. Și desigur nimeni nu putea bănui atunci că filmul va lua premiul Oscar și va sfîrși prin a fi considerat o operă clasică".*

Așa s-a născut un film ce a îmbinat fericit canoanele Hollywoodului și contestarea lor prin renunțarea la *happy end*-ul individual—deci la motivul dragostei triumfătoare — de dragul unei cauze colective: lupta antihitleristă. Pentru spectatorul postbelic, dilema eroilor era perfect posibilă, dar pentru lumea Hollywoodului de la începutul anilor '40, un asemenea conflict reprezenta o adevărată revoluție. Și nu era singura provocare lansată de scenariul la *Casablanca*. O a doua era — și toți istoricii de film americani sînt astăzi unanimi în a o recunoaște — statutul omului de culoare, privit pentru prima dată pe ecranul american de la egal la egal cu semenul său alb. Este vorba de faimoasa secvență de la bar cînd Ilsa (Ingrid Bergman) îl întîlnește după mult timp pe Sam (Dooley Wilson), pianistul negru. Rolul lui Sam în film nu se mărginește însă la acela de simplu cîntăreț. El fusese singurul martor al secretei povești de dragoste dintre Ilsa și Rick în Parisul din ajunul ocupației naziste, iar acum, la Casablanca, era solicitat drept confident și chiar mesager al imposibilei lor iubiri. Dialogul complice de la bar o dovedește:

„**Ilsa:** *Bună, Sam.*
Sam: *Bună, domnișoară Ilsa. Nu credeam să te mai văd vreodată.*
Ilsa: *A trecut multă vreme.*
Sam: *Da, a curs cam multă apă pe sub pod.*
Ilsa: *Mai știi cîntecul nostru...*
Sam: *Cum să nu...* (Sam începe să cînte — de atunci pînă astăzi — celebra melodie «As Time Goes By»).
Ilsa: *Unde este Rick?*
Sam (evaziv): *Nu știu. Nu l-am văzut toată seara.*
Ilsa: *Cînd vine înapoi?*
Sam: *Astă-seară nu mai vine. Sigur nu vine. S-a dus acasă.*
Ilsa: *Pleacă întotdeauna atît de devreme?*
Sam: *Eh! Nu prea..., adică are o fată la «Papagalul albastru». Merge acolo tot timpul.*
Ilsa: *Sam, erai un mincinos mai bun pe vremuri.*
Sam: *Dă-i pace, domnișoară Ilsa, îi aduci ghinion.*
Ilsa: *Mai cîntă o dată, de dragul trecutului...*
Sam: *Nu știu ce vreți, domnișoară Ilsa.*
Ilsa: *Cîntă, te rog. Mai cîntă o dată* «Cum trece timpul»...

Privit prin optica unui european, episodul pare cît se poate de firesc, dar producătorii de azi de la Warner Bros. m-au ajutat să înțeleg saltul uriaș înscris de acest dialog în mentalitatea americană.

Față de *Casablanca*, toate celelalte filme ale ediției pălesc. Să amintim totuși *The Human Comedy (Comedia umană* — Oscarul pentru scenariu original) semnat de William Saroyan. Marele dramaturg s-a aciuat și el, ca William Faulkner sau Scott Fitzgerald, în Cetatea filmului pentru a-și putea asigura existența, dar profitul a fost mai degrabă invers. Hollywoodul s-a folosit de platforma numelui lor, iar ei, intrați în malaxoarul marii industrii, nu au putut scrie niciodată cum au dorit și au rămas întotdeauna nemulțumiți de rezultatul ecranizării pieselor sau romanelor lor. Nu numai prin alegerea lui Mickey Rooney, dar și ca morală și factură *Comedia umană* continua stilul filmelor cu familia judecătorului Hardy din anii '30: idealizarea modului de viață al familiei americane din clasa de mijloc, numai că acum era adaptat necesităților stării de război.

O familie modestă resimte, asemeni familiei Miniver de peste ocean, diferențele de clasă. *„De ce unii se consideră mai presus decît alții, la biserică ni se spune că toți sîntem egali?"* Dar vine vremea cînd tinerii, indiferent din ce familie fac parte sînt trimiși să lupte umăr la umăr pe front, unde împart egal riscul morții. Educația patriotică se afla pe mîini bune: unul dintre fii modestei familii spune *„Ori de cîte ori aud pe președintele țării vorbind la jurnalul de actualități sau văd steagul nostru, îmi dau lacrimile"*. Lacrimile curg însă și din alte pricini atunci cînd școlarul, luînd locul telegrafistului plecat pe front, constată: *„Lumea s-a schimbat. De cînd lucrez la telegraf, aflu că toate veștile sînt triste"*. Nenumărate întîmplări apropie pe cei de acasă de cei plecați pe front. După o petrecere, fetele își conduc iubiții la gară, de unde vor pleca să lupte departe de casă; puștii fură caise, dar prinși, ei încep să se teamă și așa înțeleg ce înseamnă frica de ceva, de cineva: *„Așa e și pe front?"*, întreabă ei. Frica îi face să înțeleagă necesitatea curajului, dar și inutilitatea sa atunci cînd el este irosit cu arma în mînă: *„Am să scuip lumea în obraz!"*, strigă un tînăr întors rănit de pe front, anticipînd atitudinea antirăzboinică a celor ce vor reveni peste ani din Vietnam.

Saroyan nu se dezminte. Viața se înfiripă în fața ochilor noștri din zeci și zeci de mărunte observații cotidiene, compunînd tragi-comedia universului uman în condițiile războiului. Clișeele Hollywoodului nu lipsesc, dar cîtă emoție și cît adevăr de viață în această față a comediei umane!

Mult mai repede decît s-ar fi dorit, omagiului adus aviatorilor din primul război mondial în *Aripi*, îi urmează, impus de istorie, un altul adresat eroilor aerului din al doilea

război mondial: *Air Force (Forțele aeriene)* de Howard Hawks (Oscarul pentru montaj). Rîd foarte frumos absolvenții școlii de zbor, rîd cu dinți sănătoși și atunci cînd ajung în cazărmi fără să fi apucat să-și termine luna de miere. Sărutările și promisiunile așteptării sînt aceleași ca ale tuturor logodnicilor despărțiți peste noapte de război. Dar eroii sînt mereu alții. Fie că pleacă de pe malul Senei, al Volgăi, al Tamisei, sau al Potomacului. Liniștea păcii e spulberată dintr-odată de zborurile în picaj, de exercițiile și volutele printre obuze. Montajul este într-adevăr remarcabil în crearea suspensului luptei. Ora războiului e redată spectaculos, dar din punctul de vedere al conținutului filmul e mai departe de sensurile profund umane din *Pe frontul de vest nimic nou*. Sîntem însă iar la ora războiului victorios, a celor ce știu de ce și pentru cine luptă.

Tematica de război pune stăpînire și pe comedia romantică în *The More, the Merrier (Mai mulți, mai veseli)*; regizorul George Stevens, asistat de farmecul tandru al lui Jean Arthur și de un cunoscut actor de teatru care debutase în film cu trei ani în urmă, la 61 de ani, Charles Coburn (Oscarul pentru rol secundar), rezolvă *quiproquo*-urile dintre doi bărbați, o femeie și o singură dragoste în Washingtonul aflat, din pricina războiului, în plină criză de locuințe. Cu premiul de interpretare al anului, acordat lui Paul Lukas, pentru rolul unui refugiat german la Washington, urmărit de naziști în *Watch on the Rhine (De strajă pe malul Rinului)*, intrăm în zona filmului de spionaj de război. Scenariul purta girul romancierei Lillian Hellman (a cărei biografie va inspira după ani un alt laureat al Oscarului: *Julia*) și avea misiunea să avertizeze americanul de rînd asupra pericolului infiltrării pe noul continent a coloanei a cincea a spionilor naziști: aici, soțul unei pașnice americane și tatăl a doi copii americani nu era altul decît un german aflat de mult în slujba serviciilor secrete ale celui de-al III-lea Reich. Tot războiul, dar cel ce fusese pe pămîntul Spaniei un nedorit prolog, un poligon de încercare al conflagrației mondiale, este fundalul unei alte celebre povești de dragoste după romanul lui Hemingway *For Whom the Bell Toles (Pentru cine bat clopotele)*. În 1938, la Hollywood, cîțiva cineaști cu vederi de stînga realizaseră un film dedicat războiului civil din 1936: *Blockade (Blocada)* cu Henry Fonda și Madeleine Carol. Regizorul său, William Dieterle — deși transpusese în termenii unei drame romantice lupta patrioților

spanioli împotriva fascismului franchist — a nemulțumit profund pe cei ce finanțau destinele artistice ale unui Hollywood nepregătit să accepte astfel de idei și subiecte. Un Hollywood aflat atunci la ora temerităților din secole trecute, ecranizînd biografiile unor Henric al VIII-lea, Disraeli, Pasteur sau Zola. *Blocada*, considerat a fi prima și singura implicare serioasă a Hollywoodului în viața politică contemporană, a fost boicotat de rețeaua comercială și interzis de către Legion of Decency, comisia de cenzură a filmului american. Dar iată că, după cinci ani, realități politice obiective au readus tema în actualitate. Astfel în 1943, Katina Paxinou, marea actriță a Teatrului regal din Atena, la prima sa colaborare hoollywoodiană, primea Oscarul pentru cel mai bun rol secundar în rolul femeii maquisarde din *Pentru cine bat clopotele*. Meritul filmului, ca și cel al studiourilor MGM, ne apare azi limitat doar la tema propriu-zisă. Realizarea artistică purta prea tare amprenta platoului hollywoodian pentru a comunica cît de cît intensitatea evenimentelor inspiratoare. Iată de altfel părerea autorului romanului, așa cum reiese dintr-o discuție cu Ingrid Bergman, chiar în relatarea actriței:

„«Ați văzut filmul?», l-am întrebat pe Hemingway abia întors după premiera sa, dintr-o călătorie din China. Mi-a răspuns:

«De cinci ori».

«V-a plăcut atît de mult?».

«Dimpotrivă. Prima dată m-am dus să-l văd și am plecat după cinci minute. Cele mai bune scene fuseseră tăiate. Povestea mea nu mai avea sens. Apoi m-am întors. Mi-am zis că era de datoria mea să văd filmul pînă la capăt. Ca să reușesc mi-au trebuit cinci proiecții. Iată cum mi-a plăcut filmul!»".

1944 : Drumuri cuminți

La 15 martie 1945, cînd a avut loc decernarea Oscarului '44, știrile de pe frontul european erau bune, dar războiul cu Japonia punea încă mari probleme Aliaților.

Totuși, Hollywoodul considerase că își dăduse obolul în propaganda de război și, deși nu renunțase la mesajul patriotic, prezenta o selecție mai apropiată de divertismentul pur și simplu. O adevărată ploaie de Oscaruri se revarsă astfel asupra lui *Going My Way (Merg pe drumul meu)*, film care astăzi apare infantil și schematic. Un tînăr pastor, cu principii dintre cele mai laice — își repara singur mașina,

juca golf și tenis, pescuia, își ducea elevii la teatru — reușește să restabilească prestigiul bătrînului preot al cărui loc fusese chemat să îl ia. Tînărul predicator va pleca pe drumul său ca să ia totul de la capăt în altă parte. Magnetismul personajului și al filmului conta pe farmecul unuia dintre cei mai populari cîntăreți de muzică ușoară ai momentului, despre care se spunea că ar fi fost de ajuns să candideze la alegerile prezidențiale pentru a ajunge la Casa Albă: Bing Crosby. Predicatorul jazzului tot cîntînd de zor *Merg pe drumul meu* cîștigă, în cele din urmă, inimile enoriașilor (și pe cele ale publicului), fără să uite de preceptele moralizatoare, și ne atrage într-o comedie muzicală travestită în sutană. Regăsim tema educației și a dialogului dintre generații tratată oarecum asemănător ca în *The Boy's Town (Orașul băieților)*, 1938, care îi adusese lui Spencer Tracy Oscarul pentru interpretare, numai că acum profesorul avangardist de atunci a fost înlocuit de un paroh.

Pe locul doi în topul numeric al laureaților (cu cinci Oscaruri): *Wilson*, un și mai tipic exemplu hollywoodian de conformism retoric.

„Dedicat biografiei președintelui Woodrow Wilson, filmul — scrie Lewis Jacobs — *a adus un omagiu celui care a încercat să se împotrivească primului război mondial"*. Wilson e prezentat ca un campion al democrației și al principiilor de viață americane. Nu trebuie să ai un ochi prea exersat pentru a recunoaște cu ușurință canoanele biografiilor istorice finanțate de Administrație, așa cum, în 1930, fusese cea semnată de D.W. Griffith despre viața lui Abraham Lincoln. Interesantă apare obstinația Hollywoodului, adesea încununată de succes, în a aduce toate subiectele indiferent dacă era vorba de președinți, scriitorii, savanți reali sau de pastori imaginari, la numitorul comun al bunelor sentimente. Biografia celui de-al 28-lea președinte al Statelor Unite nu era, din punctul de vedere al *story*-ului, abordată altfel decît povestea vieții lui Emile Zola sau Louis Pasteur. Aceeași retorică cu acoperire afectivă, aceleași exaltări ale relațiilor de familie exemplare în afara cărora nu se poate concepe profilul unui erou național, aceeași alternanță între mărunte întîmplări intime care nu pot niciodată bara calea spre putere sau reduce responsabilitatea socială și politică de anvergură a liderului. Filmul a fost lăudat peste măsură de critica americană de specialitate de atunci (și chiar de cea de azi), încît ești obligat să constați că, la adăpostul marilor teme și al biografiilor celebre rutina artistică pare să fie întotdeauna mai ușor acceptată (regizor Henry King). *Wilson* era un film istoric, dar, prin reactualizarea problemelor păcii și războiului, el fusese comandat și conceput ca un film de politică contemporană, traducînd pe înțelesul tuturor: *„Visul pentru o lume unită, într-o Ligă a tuturor națiunilor"*. Filmul se făcea astfel purtătorul de cuvînt al politicii, obosită de război și dornică de pace, a guvernului american.

Cîțiva critici lucizi au așezat totuși filmul pe locul cuvenit. James Agee scria: *„Filme ca* «Wilson» *au prea puțin, dacă nu chiar nimic în comun cu un cinema serios și cei ce cred că* «Wilson» *este o operă desăvîrșită, nu sînt deloc sensibili la vibrația artistică față de adevărul vieții; ei se entuziasmează doar de importanța ideilor enunțate"*.

Ambele filme își găsesc în comentariul lui Robert Osborne din 1979 o judicioasă conectare la comandamentele acelei epoci: *„«Wilson», un spectaculos stindard, produs de Darryl F. Zanuck, care a exaltat simțămintele patriotice ale unei Americi aflate încă în război, este tot atît de emfatic ca și* «Merg pe drumul meu», *venind în întîmpinarea nevoilor spirituale ale țării"*.

Cine mai credea că „mesajele erau expediate numai prin poștă" se dovedea îndeajuns de naiv. Apărea evident că celebra zicală; „Dacă ai un mesaj, trimite-l prin poștă", atribuită inițial magnatului Howard Hughes, cel care nu s-a ținut departe de atracțiile Hollywoodului, fusese doar un slogan publicitar. O nouă dovadă era făcută și în această a 17-a ediție, cînd cele mai importante statuete au fost oferite cu atîta generozitate unor filme doctrinar-conformiste, în timp ce două dintre cele mai speciale producții, *Gaslight (Lumina de gaz)* și *Laura*, au avut parte fiecare doar de cîte un singur Oscar. Deși realizate de regizori atît de diferiți ca George Cukor *(Lumina de gaz)* și Otto Preminger *(Laura;* cîteva secvențe de început fuseseră filmate de Rouben Mamoulian), cele două admirabile filme poartă o amprentă stilistică comună. Mai întîi ambele pornesc de la un conflict de tip detectiv — elucidarea unei crime — și lasă investigațiile chiar pe seama vinovaților. În *Lumina de gaz*, Charles Boyer, cu privirile sale languros melancolice de îndrăgostit, maschează cu credibilitate cinismul escrocului aflat pe urmele unor bijuterii de familie, în timp ce soția și totodată victima sa (Ingrid Bergman), cu o grație și o

feminitate angoasante, traversează drumul de la inocență la luciditate, descoperind în ultima clipă cursa în care fusese tîrîtă. Același cinism îl vom găsi și la reporterul ce investighează „asasinarea" tinerei Laura. Murise ea oare cu adevărat? Dar în ambele filme numai urzeala este de tip polițist, substanța filmelor se țese dintr-un lanț de cauzalități ambigue, urmărind cu subtilitate și profunzime conexiunile dintre caractere, psihologii, reactivității. Influența lui Hitchcock își pusese definitiv amprenta pe creațiile mereu altor regizori, după ce el cîștigase de unul singur cîteva bătălii. Hitchcock, filmînd *Suspiciune*, a fost nevoit să recurgă la tot felul de trucuri, în așa fel încît producătorul David O. Selznick să nu-i poată ghici intențiile înainte de a le fi transpus pe ecran, pentru că i-ar fi părut niște extravaganțe sau nonsensuri și i le-ar fi interzis; acum Cukor și Preminger, beneficiind de deschiderile create de Hitchcock, și-au putut desfășura în liniște jocul misterelor și al penumbrelor care fac azi gloria filmelor lor. Totuși, dogmele morale din care se hrăneau pe ecran iluziile Hollywoodului nu au permis ca *Lumina de gaz* și *Laura* să se bucure de recompensele cuvenite.

Alte două filme din palmares merită a fi reținute pentru felul cum industria filmului american se reconvertea cu ușurință la cerințele păcii, încă înainte de a fi fost cucerită.

None But the Lonely Heart (Inimă pustie), romanul lui Richard Llewellyn, scenarizat și regizat de cunoscutul dramaturg Clifford Odets, aducea pe ecran lumea năpăstuiților din cartierele sărace londoneze din East End. Pe fundalul acestui pesisaj social — demn de ceea ce s-a numit neorealism, — are loc reîntîlnirea dintre un fiu declasat (Cary Grant) cu mama sa (Ethel Barrymore) chiar în momentul morții ei. Durerea pricinuită de această nouă și ireversibilă despărțire îl va aduce pe drumul cel bun. Datorită măsurii și tonului său sincer, netrucat, filmul salva și morala, și adevărul. Evenimentul legat de premiera lui Odets a fost reapariția, după o absență de 26 de ani, la Hollywood a lui Ethel Barrymore, sora junilor primi John și Lionel Barrymore, care se retrăsese și ea de pe ecran odată cu apariția sunetului. Decernarea Oscarului pentru cel mai bun rol secundar atrage după sine rămînerea ei la Hollywood, unde va continua să joace în filme pînă la moarte, către sfîrșitul anilor '50. În acest răstimp, actrița se va mai afla încă de trei ori printre candidatele la Oscar, în 1946, 1947 și 1949.

După Shirley Temple (1943), Deanna Durbin și Mickey Rooney (1938), Judy Garland (1939), este rîndul altui actor-copil, Margaret O'Brien, să obțină, la șapte ani, „premiul special" pentru rolul fiicei celei mai mici a fericitei familii din *Meet Me in St. Louis (Întîlnește-mă la St. Louis)*. Un musical trăsnit — molipsit și el într-o oarecare măsură de umorul negru de esență hitchcockiană, vădit în glumele aparent inocente, dar în fond cam macabre — filmul își păstrează pînă la urmă mesajul patriotic exaltînd iubirea față de locurile natale. Umorul Margaretei O'Brien nu s-a dezmințit nici peste ani. Amintindu-și de seara cînd a devenit laureată a Oscarului, ea spnuea: *„Mama era foarte bucuroasă pentru mine, dar ea nu știa că nu atît Oscarul mă făcea fericită, ci gîndul că o să dau mîna cu Bob Hope, actorul meu favorit. În ceea ce privește emoțiile mele, ele aveau o cauză mult mai prozaică: groaza că dintele fals ce mi-a fost pus ca să arăt bine pe ecran, și care cădea din cînd în cînd, să nu-mi facă tocmai atunci o figură!"*. Confesiunea ei, explica de minune de ce regizorul Vincente Minnelli o alesese anume pe ea în rolul de fetiță poznașă.

1945 : Războiul s-a sfîrșit

Renunțarea la tematica de război, tendință ce se configurează cu oarecare timiditate în 1944, se accentuează vădit în producția anului 1945. Iată cum explică acest fenomen de translație același Lewis Jacobs în eseul *Cel de-al doilea război mondial și filmul american:*

„În 1945, fluxul victoriilor Aliaților și perspectiva terminării războiului au mutat interesul producătorilor către alte genuri și subiecte. Subiectele de război au fost scoase din planurile de perspectivă și producțiile existente au fost terminate în grabă. Cum se presupunea că filmele cu bărbați în uniformă își vor pierde popularitatea odată cu victoria, studiourile au început o nouă cursă în căutarea de subiecte potrivite cu iluziile postbelice. Astfel se poate spune că în reconvertirea de la producția de război la cea a păcii, Hollywoodul a luat-o înaintea tuturor celorlalte industrii.

Vitalizată puternic de cererile stării de război, industria de film americană și-a sporit în timpul anilor conflagrației prestigiul și cîștigurile, dovedindu-se aptă să asigure divertismentul („entertainment"), deconectarea necesară deopotrivă celor ce luptau cu arma

în mînă ca şi celor de acasă. Filmul ţinuse pasul cu efortul militar general, oferind informaţii despre război, explicînd cauzele şi scopurile sale. Războiul oferise artei filmului cea mai mare ocazie de a-şi afirma posibilităţile de a influenţa opinia publică, de a o sensibiliza faţă de noua situaţie. O consecinţă directă a fost sporirea capacităţii de cunoaştere a cetăţeanului de rînd a naturii duşmanului şi a ideologiei sale ofensatoare, o vedere mai realistă asupra eforturilor Aliaţilor şi portretizarea măreaţă a soldaţilor, dînd fiecăruia conştiinţa îndatoririlor ce îi reveneau. Prin dramatizarea povestirilor de război din ţările ocupate şi prin încercarea de a explica pentru ce luptă americanii şi aliaţii lor, ecranul a preîntîmpinat cu multă persuasiune o posibilă depresiune psihică şi a evitat o posibilă criză materială a studiourilor.

Din 1700 de filme, cîte au fost făcute în acea perioadă, peste 500 au fost direct implicate în problemele războiului şi ale luptei antifasciste. Multe dintre acestea au fost filme obişnuite, poate chiar superficiale, dar scopul lor era întotdeauna să ridice moralul civililor ca şi al militarilor şi să dea un răspuns întrebărilor celor de acasă: pentru ce luptă a i l o r *acolo, departe. Multe dintre filme dădeau răspunsuri adecvate doar necesităţilor de moment; ele şi-au pierdut identitatea într-un şuvoi ce s-a estompat de-a lungul anilor. Cîteva producţii s-au distins prin felul cum au redat semnificaţia războiului şi au lărgit înţelegerea asupra fenomenelor sale. Au fost acele filme memorabile care nu au ţinut seama numai de imperativele propagandei sau de concepţia filmului ca industrie de distracţii, ci au ştiut să pătrundă pînă în miezul adevărului terorii şi demenţei, dezlănţuite de fascism şi de război".*

La 9 mai 1945, războiul pe fronturile din Europa luase sfîrşit; în iulie 1945, la Postdam, în apropiere de Berlinul eliberat de sovietici, şefii guvernelor U.R.S.S., S.U.A. şi Marii Britanii se întîlneau a treia oară pentru a dezbate problemele viitoarei păci. La 13 aprilie 1945, preşedintele Franklin Delano Roosevelt murea în post la Casa Albă, în timpul celui de-al patrulea mandat. Odată cu tragedia provocată de primele bombe atomice aruncate la Hiroshima şi Nagasaki, la 6 şi respectiv, 9 august 1945, războiul al doilea mondial îşi jucase ultimul act. În octombrie 1945, la San Francisco se puneau bazele unui for mondial prin crearea Organizaţiei Naţiunilor Unite (O.N.U.). Lumea se pregătea să întîmpine pacea plină de speranţe. Prea grăbite speranţe. Urmările marii conflagraţii dezlănţuite de nazism aveau să se facă simţite încă mult timp.

Breasla cineaştilor s-a prezentat în martie 1946 din nou în smochinguri, rochii lungi şi blănuri pentru a aplauda laureaţii anului 1945. Hollywoodul era iar feeric luminat, buchetele de reflectoare luîndu-se la întrecere cu reclamele luminoase

Filmele anului 1945 vor exprima şi ele această răscruce: pe de o parte ecouri întîrziate ale războiului, pe de

alta reapăreau obişnuitele drame ale vieţii dintotdeauna. Patru mari Oscaruri revin astfel filmului *The Lost Weekend (Un weekend pierdut)*, angajat să combată cel mai răspîndit drog în anii '40: alcoolismul.

Concepută în respectul clişeelor moralizatoare hollywoodiene, povestea ratării unui scriitor din pricina beţiei şi, în ultimă instanţă, salvarea lui de la sinucidere prin dragostea devotată a unei femei capătă, datorită subtilităţii notaţiilor psihologice ale regizorului Billy Wilder, consistenţa adevărului de viaţă. Un adevăr relatat ca într-o anchetă sociologică, stil de-a dreptul şocant pentru standardul vremii. De altfel, cînd i s-a propus rolul ce urma să-i aducă Oscarul, Ray Milland a început prin a-l refuza, de teamă să nu-şi dezamăgească admiratorii prin viciul personajului său, prezentat într-un film conceput ca un documentar. *Un weekend pierdut* iniţia un gen tipic pentru filmele anilor '40, numite mai tîrziu „filme ale oraşului", caracterizate prin tonul reportajului subliniat de la primele cadre — devenite un fel de laitmotiv al începutului producţiilor de gen: mai întîi un plan general asupra oraşului unde se va desfăşura povestirea, apoi, pe măsură ce aparatul se apropie, privim doar o stradă, apoi o casă, o fereastră şi, în sfîrşit, pătrundem în intimitatea eroilor; în timp ce o voce din *off* localiza cadrul, timpul şi cîteva din datele acţiunii.

Preocuparea Hollywoodului de a susţine o campanie împotriva flagelului provocat de alcoolism este pusă în evidenţă şi de cele două Oscaruri de interpretare acordate pentru rolurile secundare acum şi la ediţia următoare. Ele revin lui James Dunn, interpretul unui tată alcoolic din cartierele sărace newyorkeze din *A Tree Grows in Brooklyn (Un copac creşte în Brooklyn)*, iar în ediţia următoare lui Anne Baxter — o femeie alcoolică în *The Razor's Edge (Pe muchie de cuţit)*.

Tot într-o tonalitate moralizatoare, dar de astă dată pe terenul avangardist al emancipării femeii, *Mildred Pierce* îi aduce premiul de interpretare lui Joan Crawford. Femeia este şi aici pe post de „înger protector", dar nu faţă de iubit sau bărbat, ci faţă de ea însăşi. După ce şi-a părăsit soţul, care o socotea o simplă slujnică, *Mildred Pierce* ajunge patroana unei reţele de restaurante şi, ca mamă, găseşte forţa să-şi ia asupra ei crima făptuită de fiica ei, slabă de minte, spre a o salva. Ne aflăm pe filiaţia unor filme ca *Minciuna cea mare, Femeia anului, Kitty Foyle*, toate onorate

cu Oscarul de interpretare după ce au extins idealul american al *self-made man*-ului la cel de *self-made woman*. Reclama filmului adoptase sloganul: *„Este genul de femeie dorită de toți bărbații, dar pe care e bine să nu o iei de soție!"*, marcînd distanța față de ideile egalității și independenței femeii, avansate de *story*. Am putea spune că, prin forța ei morală, Mildred Pierce o depășește chiar pe Alice „cea care nu mai locuiește aici", din filmul lui Scorsese de peste 30 ani, socotit azi extrem de novator, făcînd și el din interpreta principală Ellen Burstyn o laureată a Oscarului.

Bette Davis, Barbara Stanwych și Ann Sheridan refuzaseră, rînd pe rînd, acest rol, considerîndu-l lipsit de strălucire, prea casnic pentru o supervedetă și într-o oarecare măsură la fel de compromițător ca cel din *Un weekend pierdut*. Joan Crawford, care de doi ani nu mai făcuse nici un film și toți considerau că atinsese punctul cel mai de jos al carierei ei, acceptă propunerea regizorului Michael Curtiz. Astfel, în timp ce rivalele ei din perioada debutului — Norma Shearer, Greta Garbo, Jeannette Mac Donald — trecuseră în galeria gloriilor apuse, Joan Crawford obține Oscarul de interpretare cu *Mildred Pierce* și, odată cu el, începe un nou drum de succes în Cetatea filmului.

În memoriile sale, actrița își amintește de îndoielile mărturisite impresarului ei, Henry Rogers:

„— Henry, nu pot.
— Ce anume?
— Nu pot să particip la festivitățile de premiere.
— Trebuie să vii, va fi cea mai mare seară din viața ta.
— Henry, sînt atît de speriată... Știu că am să pierd.
— Ce te face să o crezi?
— Nu vor vota niciodată pentru mine.
— Prostii. Ei adoră «revenirile» stelelor de altădată și a ta este cea mai mare revenire. O să cîștigi. Sînt sigur.
— Să presupunem că am să cîștig. Va trebui să mă prezint în fața tuturor și să le vorbesc. Știi că asta mă paralizează. Nu o să pot rosti nici o silabă. Am să mă fac de rîs.
Atunci interveni Jerry Wald, producătorul de la Warner Bros.:
— Joan, trebuie să te duci. Va fi foarte important să fii prezentă..
— Și pentru tine va fi important?
— Da. Și pentru mine.
— Știi că fac orice pentru tine. Am să încerc."

Dar în seara cu pricina, de emoție sau de o gripă, Joan Crawford a fost ținută în pat de o febră de peste 39°.

Acasă, la radio, a auzit vocea lui Charles Boyer, prezentatorul ales în acel an să deschidă plicurile: „Candidați pentru cel mai bun rol feminin din 1945 sînt: Ingrid Bergman în *The Bells of St. Mary (Clopotele din St. Mary)*, Joan Crawford în *Mildred Pierce*, Greer Garson în *The Valley of Decision (Valea hotărîrilor)*, Jennifer Jones în *Love Letters (Scrisori de dragoste)* și Gene Tierney în *Leave Her to Heaven (Las-o în plata cerului)*". A urmat o pauză și deodată a auzit: *„Cîștigătoarea este... Joan Crawford!"*.

Michael Curtiz a primit statueta pentru actrița lui și s-a îndreptat, însoțit de o mulțime de fotografi și de prieteni, spre locuința ei. Răspunsul Joanei Crawford nu a făcut excepție de la regulă: a izbucnit într-un hohot de plîns! A doua zi, ziarele din Los Angeles anunțau evenimentul sub titluri ca: *„Cenușăreasa Hollywoodului a luat premiul fără să meargă la bal!"*. Așa legendele se țineau lanț, păstrînd intact mirajul olimpian al Cetății filmului.

Spuneam însă că ecoul războiului se mai făcea auzit. Trei filme se angajau să țină trează amintirea sa. Două dintre Oscarurile pentru scenarii le sînt atribuite. Primul dintre ele este *Marie-Louise* — titlul fiind dat de numele unuia dintre milioanele de copii orfani și dezrădăcinați din locurile natale de urgia războiului. Acțiunea se petrece în Elveția, unde Marie-Louise își va „adopta" treptat noii părinți. Filmul apare azi duios și simplist, dar premiul recompensa un scenariu inspirat din realitatea tragică a zilei, realitate de care copiii americani au fost feriți (refugiu, despărțiri, bombe). Mult mai interesant este filmul lui Henry Hathaway *The House on the 92-nd Street (Casa de pe strada 92)*, în care putem descifra tiparul multor filme ulterioare de spionaj. Pentru prima dată aparatul de filmat pătrundea în spatele ușilor închise ale Biroului federal de investigații (F.B.I.), dezvăluind tehnicile sale de urmărire — puse atunci în slujba apărării naționale. Este cert că ne aflăm din nou în fața unuia dintre acele filme realizate spre a servi politica oficială, oferind o justificare pentru recurgerea la bomba atomică. Un insert precizează: *„Faptele sînt adevărate, dar ele nu ar fi putut fi făcute publice pînă cînd prima bombă atomică nu a fost aruncată asupra Japoniei"*. Aflăm deci că F.B.I.-ul a fost nevoit să înceapă războiul încă din 1939, cînd pe „frontul de acasă" descoperise o serie de agenturi de spionaj străine. Dincolo de dicteul intereselor politice, filmul se impune prin rigoare și suspens. Realizat în afara platoului, fără vedete, în maniera

documentarului tocmai pentru ai spori realismul, filmul ne poartă pe străzile New York-ului și în subsolurile F.B.I.-ului, implicîndu-ne în clipele de tensiune, cînd și pe frontul din umbră se juca soarta omenirii.

Tot de coloratură patriotică, în sensul folosirii filmului ca mijloc de a explica cetățeanului neavizat politica guvernamentală, este și *Blood on the Sun (Harakiri)*. Un corespondent de presă, un adevărat antemergător al lui James Bond, folosind cu egală dexteritate condeiul și pumnul, inteligența și curajul, descoperă un plan militarist japonez pregătit pentru cucerirea întregii planete. Demonstrație simplificatoare, condusă în stilul *policierului*-politic, slujită însă de toată experiența filmului mediu american, pentru a motiva din nou explozia bombei atomice în arhipelagul nipon.

Două filme de divertisment vor mai fi reținute peste ani, dar nu din pricina Oscarurilor.

Unul este *National Velvet (Drumul spre glorie)*: o faimoasă cursă de cai este cîștigată de o fetiță în travesti. Anne Revere obține Oscarul pentru cel mai bun rol secundar, dar filmul rămîne legat mai mult de succesul micuței interprete de 12 ani, ce avea să devină una dintre supervedetele anilor '50—'60: Elizabeth Taylor.

Al doilea film, o altă capodoperă hitchcockiană, *Spellbound (Fascinație)*, candidată la cinci categorii, avea să rămînă din nou printre absenții Oscarului. Hitchcock era iarăși ignorat, deși și de astă dată inovase *story*-ul asociind intriga polițistă cu ultimele descoperiri ale psihanalizei și proiectîndu-le pe un decor creat de Salvador Dali. Dar dacă, în decursul anilor, AMPAS nu s-ar fi făcut vinovată de asemenea grandioase omisiuni, ar fi însemnat că marii artiști nu și-ar fi depășit nici epoca, nici contextul în care creau. Ar fi fost, desigur, un nonsens și mai grandios.

1946 : Speranțe spulberate

Sistemul de votare al Oscarului suferă cîteva noi și importante modificări. Timp de nouă ani, candidații și cîștigătorii au fost desemnați de toți cei 12 000 de membri ai breslei; acum, dreptul de a vota laureații finali devine privilegiul membrilor titulari ai Academiei, numărul votanților fiind redus la numai 1 675. De asemenea, după trei ani,

Grauman's Chinese Theatre, pe trotuarul căruia cîteva zeci de vedete își lăsaseră amprentele, este părăsită pentru o sală mai mare, de 6 700 de locuri, Shirne Auditorium, unde pentru prima dată și spectatorii de rînd vor putea să-și cumpere un bilet la casă, pentru gala Oscarului. Publicul american își cîștigase pe drept accesul, întrucît, în primul an după terminarea războiului, el susținuse producția națională într-atît încît cinematografele au înregistrat un record de încasări cu 5 miliarde de bilete vîndute.

Filmul anului a fost — și nu numai datorită celor șapte Oscaruri — *The Best Years of Our Lives (Cei mai frumoși ani ai vieții noastre)*.

Ecranul a lăsat după cum am văzut întotdeauna un răstimp între marile și dificilele evenimente din istoria Americii și transpunerea lor pe ecran. Așa a fost cu filmele prohibiției, așa a fost cu cele ale marii crize economice din '29—'33, așa va fi cu filmele războaielor din Coreea sau Vietnam, cît și cu filmele prigoanei maccharthiste. *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* era însă una dintre acele excepții cînd preaplinul faptelor trăite nu mai suferă amînare și acestea izbucnesc ca într-o mărturisire; o mărturisire în care o foarte mare parte a americanilor s-au recunoscut. *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* erau anii unei tinereți dăruită morții din tranșee: *„Am luptat pentru cine nu trebuie"*, răsună răspicat replica-cheie a filmului, de un curaj puțin obișnuit în acea vreme. Era curajul unor prea tineri veterani, întorși acasă și realizînd inutilitatea sacrificiului lor. În ciuda primirii ce li se face pe aeroport cu steaguri și onoruri, ei văd că acasă viața continuase ca și cum nimic nu se întîmplase. Acasă cu toții se obișnuiseră cu absența lor. Dificultățile readaptării, imposibilitatea reintegrării printre cei ce continuaseră să facă dragoste și bani, să joace golf și să ocupe posturi rentabile — apar, pentru prima dată, în prim plan, relevînd ireconciliabila discrepanță dintre cei ce au trăit o tragedie și cei ce doar au aflat despre ea. Sîntem într-un orășel ca atîtea altele — asemănător cu cel în care peste 35 de ani un George Lucas va filma *spleen*-ul generației societății de consum în *American Graffiti* — dar atunci, în anii imediat postbelici, nu exista nici surplusul de bunuri, nici îngăduința ideilor. Cînd, pentru a i se oferi o slujbă, fostul sergent este întrebat ce garanții oferă, răspunsul său e prompt și acuzator: *„Cînd trebuia să cuceresc o redută nu întrebam ce garanții mi se oferă!"*. Dramatismul filmului e sporit de faptul

că unul dintre cei trei eroi este interpretat chiar de un invalid de război cu ambele mîini amputate, marinarul Harold Russell; în lipsa lor el manevrează niște degete de oțel cu care izbutește să fumeze, să mănînce, să conducă mașina și în cele din urmă, chiar să cînte la pian. Harold Russell este singurul interpret neprofesionist din istoria filmului american, premiat cu două Oscaruri: pentru „cel mai bun rol secundar" și pentru: *„a fi dat curaj și speranță prin însăși apariția sa pe ecran colegilor săi veterani, invalizi de război"*.

În *The Decline of Hollywood*, John Howard Lawson analizează cu pertinență *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre* în contextul vieții americane:

„Dificultățile Hollywoodului reflectă criza culturii și a politicii S.U.A. Politica Hollywoodului este determinată de interesele reacționare, de contradicțiile crescînde dintre nevoile democratice ale oamenilor și puternicele interese ale unor cercuri de a iniția un nou război de agresiune. Schimbarea culturală, care a avut loc la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, după moartea lui Franklin D. Roosevelt și după ce norul în formă de ciupercă s-a ridicat deasupra Hiroshimei, este vizibilă chiar din 1946, în «Cei mai frumoși ani ai vieții noastre». *Filmul are un aer de neliniște și de constrîngere, izvorînd din opoziția dintre abandonarea speranțelor înflăcărate ale unei etape anterioare și imposibilitatea de a găsi valori echivalente în perioada postbelică. Scenariul nuanțat al lui Robert Sherwood și regia subtilă a lui William Wyler au putut masca absența unui personaj sau a unui centru de greutate pozitiv: cei patru bărbați care încearcă să se readapteze la viața civilă nu găsesc pe nimeni apt să le dea răspuns la întrebările lor, nu găsesc pe nimeni care să le explice lipsa de demnitate și de speranță"*.

Două Oscaruri pentru scenariu revin filmelor britanice *Vacanță conjugală* și *Al șaptelea văl*. *Vacanța*... forțată fusese pricinuită tot de război și filmul se preocupă tot de momentul readaptării la pace, în special la viața intimă. În esență, demonstrația e aceeași: cei ce au trecut prin război nu mai pot fi ca înainte. Realizat, pe alocuri, în cheie comică și cu un optimism forțat, *Vacanță conjugală* este departe de a avea impactul din *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, contînd mai mult pe farmecul naiv al lui Robert Donat și pe feminitatea lui Deborah Kerr.

To Each His Own (Fiecăruia ce i se cuvine) — o mamă își regăsește, în timpul războiului, fiul nelegitim — nu a rămas în istoria filmului american nici prin originalitate, nici prin recompensa Oscarului acordat Oliviei de Havilland (ea mai candidase în 1939 și 1941), ci pentru un prim moment de independență al actorilor față de producători. De doi ani

studiourile Warner Bros., virtualii „proprietari" ai actriței aflate sub contract, nu-i mai încredințaseră nici un rol și nici nu-i permiseseră să joace pentru alte studiouri. Olivia de Havilland le dă în judecată și, spre surprinderea tuturor, cîștigă procesul. Victoria ei va atrage după sine, pentru întreaga breaslă actoricească, un statut mai independent față de obligațiile contractuale impuse de studiouri. Drumul pînă la actualii actori-producători independenți era încă foarte lung, dar primul pas se făcuse atunci.

De cu totul altă factură, *Al șaptelea văl* — descins din *Fascinație*, *Lumina de gaz* și *Rebecca* — oferea o variantă britanică a filmelor numite „lunatice". Regizorul, Compton Bennett (fost monteur), urzește intriga ajutat de experimentele doctorului Freud. Între cele trei personaje — o tînără pianistă (Ann Todd), tutorele său (bancherul meloman și misogin, în casa căruia fusese primită după moartea părinților ei) și un tînăr medic american, pețitorul ei declarat — se stabilește o misterioasă și ambiguă relație de atracție-respingere. Afinitățile sentimentale contrazic în final logica comună. Cu ajutorul unei terapii hipnotice, tînăra va afla că iubitul inimii ei este chiar tutorele tiran. Melodramă inteligentă, cu suspens de situații și de sentimente, cu dialog strălucitor, cu muzică de Beethoven și Chopin și o atmosferă tainică, rafinată, nu des întîlnită în filmele americane, filmul stăruie în amintire și datorită remarcabilei interpretări a lui James Mason în rolul tutorelui.

Dar, în ciuda maturizării sale, Hollywoodul continuă să realizeze producții dintre cele mai deconcertante. *Anna și regele Siamului* (regia: John Cromwell) era una dintre ele. Istoria guvernantei britanice (Irene Dunne), sosită la Bangkok pentru a educa copiii regelui (Rex Harrison), și care sfîrșește prin a-i deveni soție, este jucată cu emfază de cei doi; ar fi putut fi salvată în ochii posterității doar printr-o inteligentă nuanță parodică. Ceea ce nu se întîmplă. Dar Academia se lasă din nou subjugată de subiectele exotice și acordă Oscarul pentru cea mai bună imagine.

The Yearling (Puiul; regia Clarence Brown) este cam de același nivel artistic, afișînd în plus un tezism patriotic, în cea mai retorică tradiție hollywoodiană: *„Tinerii să-și amintească că datorează prosperitatea de azi suferințelor înaintașilor care au înfruntat necunoscutul și foamea; libertatea de azi, luptelor de ieri, certitudinile prezentului, viselor din trecut, pentru că răsăritul de ieri s-a transformat în ziua de azi.."* În

ciuda tonului ostentativ prin care se exaltau frumusețile țării, cu lanurile, pădurile, cîmpurile ei nesfîrșite, cu animale dătătoare de hrană, lăsîndu-ți sentimentul că totul există datorită luptei înaintașilor — *Puiul* se reține prin accentul pus pe nevoia omului de a menține legătura cu natura, cea care la oricîte încercări te-ar supune, se lasă în cele din urmă stăpînită. Pe această latură, filmul ar putea fi plasat la originea genului numit azi „ecologic", și care deține un bun record de popularitate și oportunitate în filmul american contemporan.

Odată cu sfîrșitul războiului, filmul britanic avea să se dovedească, în chiar perimetrul Los Angeles-ului, un prim și redutabil rival al producțiilor americane.

Henric al V-lea, Brief Encounter (Scurtă întîlnire), Cezar și Cleopatra, Vacation From Marriage (Vacanță conjugală), Seventh Veil (Al șaptelea văl) și ecranizarea piesei lui Nöel Coward *Blithe Spirit (Un suflet pustiu)* sînt de 11 ori candidate la diferite categorii și cîștigătoare a trei premii Oscar, dintre care cel mai important rămîne premiul special acordat lui Laurence Olivier *„pentru remarcabila sa realizare în tripla calitate de producător, regizor și actor în «Henric al V-lea»."*

1947 :
Un ochi rîde, altul plînge

„La urma urmei nu trebuie să faci atîta zarvă, doar războiul s-a terminat". Replica din *The Bachelor and the Bobbysoxer (Becherul și puștoaica)* — distins cu Oscarul pentru scenariu original — putea fi aleasă drept *motto* la starea de spirit din Cetatea filmului la aniversarea celor două decenii de existență a premiilor Oscar. Toată lumea era dornică să uite tragediile și să reînvețe să rîdă. *Becherul și puștoaica* era deci o comedie cît se poate de tipică pentru modul cum vedea Hollywoodul viitorul filmelor sale cînd abordau o tematică combativă: aici egalitatea femeii. Dar deznodămîntul era rezolvat tot într-o optică tradițională. O judecătoare (Myrna Loy) reputată pentru severitatea ei se lasă subjugată de farmecul unui.... inculpat (Cary Grant). Principala rivală la dragostea lui se arată a fi chiar sora ei (Shirley Temple), aflată încă la vîrsta

ciorapilor trei sferturi, la fel de poznașă ca sora cea mică din comedia muzicală *Întîlnește-mă la St. Louis*; marea mică vedetă provoacă tot felul de încurcături prin dragostea ei mărturisită cu inocența vîrstei: *„Mi-a căzut cu tronc așa cum îți cade greu la stomac o masă copioasă"*. Bineînțeles, inculpatul se dovedește, în cele din urmă, nevinovat, iar sora cea mică acceptă să fie doar... domnișoară de onoare.

Același ton de divertisment este adoptat și în *The Farmer's Daughter (Fata fermierului;* regia H.C. Potter) — Loretta Young obține Oscarul de interpretare — pentru a demonstra absența discriminărilor naționale, lipsa de prejudecăți și deschiderea față de afirmarea femeii în viața publică, înfățișate în contextul unei mentalități cinematografice în care binele trebuie să învingă întotdeauna răul. Așadar, asistăm la ascensiunea în prim planul scenei politice a unei persoane de sex feminin, suedeză de origine, fiică de miner și cameristă de profesie, ascensiune datorată meritelor sale, dar și coincidenței că își făcea slujba la un *congressman*. Dar, ca și în alte atîtea exemple posibile, profesioniștii Hollywoodului știau cum să mascheze dezbaterile *pro domo* prin antren, poante și sentimente. *Fata fermierului* era de fapt o comedie-politică, numai că în anii '40 „filmul politic" nu însemna contestarea modului de viață american; ci susținerea sa.

Preocuparea de a sprijini și întări mitul Americii ca cea mai bună dintre lumi — liman ideal al tuturor naționalităților, credințelor, claselor sociale și sexelor — era evidentă și în alte filme ale ediției, concepute cu talent tot de pe pozițiile ideologiei capitalului.

Un al doilea Oscar pentru scenariu și cel pentru interpretarea rolului secundar reveneau astfel unei comedii sociale, *Miracle on the 34th Street (Miracolul de pe str. 34)*, o predică în favoarea nevoii de poezie și fantezie care pot, în ultimă instanță, atenua barierele de clasă dintre avuți și săraci. Sîntem în ajunul sărbătorilor de iarnă și zeci și zeci de Santa Claus (cum îl numesc americanii pe Moș Gerilă) sînt folosiți în marile magazine drept reclamă pentru vînzarea produselor. Totul decurge conform rutinei, pînă cînd intervine imprevizibilul: unul dintre ei (eroul filmului nostru), un bătrînel cu barbă albă naturală sfîrșește prin a crede că el este cu adevărat Santa Claus. Există în ideea din *Miracolul de pe str. 34* un fel de romantic preludiu la *Network*. Același accent cade pe forța opiniei publice de a crea idoli,

folosiți apoi în beneficiul unor interese restrînse, dar care asemenea ucenicului vrăjitor se întorc în cele din urmă împotriva celor ce i-au manipulat. Paralelismul dintre cele două filme, despărțite de 29 ani, e ușor de urmărit. Desigur, soluțiile nu sînt aceleași. Încîntați de popularitatea acestui original Moș Crăciun care primește zilnic de la admiratori tot atîtea scrisori cît o supervedetă, bossii marilor magazine îl folosesc pentru a-și spori vînzările, dar sfîrșesc prin a fi jenați de ideile sale filantropice și hotărăsc — nu să-l extermine (ca în *Network*, peste ani), violența nu pătrunsese încă pe ecran — ci să-l înlăture dîndu-l în judecată drept nebun. Filmul, antrenant și naiv în aparență, face, în ciuda aerului său inofensiv, un portret sever societății americane și psihologiei cetățeanului ei.

În sfîrșit, cel mai premiat film al anului, *Gentleman's Agreement (Pe cuvînt de onoare)*, în regia lui Elia Kazan, se aliniază pe linia acelorași comandamente sociale. De astă dată un test în privința discriminării rasiale, drapat tot în poante și *quiproquo*-uri în ton de comedie. Un ziarist, pe nume Philip Green, hotărăște să se prezinte timp de șase luni drept Philip Greenberg pentru a studia reacțiile antisemite; spre a obține un post, trimite cîte o cerere semnată diferit și constată că primul nume (Green) este preferat celui de-al doilea etc. Sfidarea lui Kazan, a imigrantului ce cunoscuse din proprie experiență ostracizările aplicate noului venit, care nu poartă pecetea WASP (white-anglo-saxon-protestant), chiar dacă a fost naturalizat american, mărturisește indirect că și el a rămas un inadaptat, iar „cea mai bună dintre lumi" mai are multe de îndreptat, așa cum avea să continue să arate și în alte filme. Totuși, concluzia sa este angajantă: *„Indiferent de cine ești și de unde vii, trebuie să lupți pentru idealurile noii tale patrii"*.

Ediția jubiliară, la două decenii de existență a Academiei, consfințea astfel pactul între producția de divertisment și comanda socială. Era, desigur, o soluție de compromis dornică să liniștească spiritele ce începeau să se agite și în îndepărtata Californie, căzută și ea în unghiul de incidență al norilor războiului rece. Căci, chiar în acest an aniversar lua ființă, pe lîngă Camera reprezentanților a Congresului american de la Washington, sub președinția lui J. Powell Thomas, „Comisia pentru investigarea activităților antiamericane", împuternicită să interogheze pe toți creatorii bănuiți a fi simpatizanți de stînga și să le ridice dreptul de a lucra. Procedura

a rămas cunoscută sub numele de „vînătoarea de vrăjitoare" (prin analogie cu prigoana dezlănțuită în 1603, în statul Massachusetts împotriva celor ce nu se supuneau orbește practicilor religioase, cînd sute de femei au fost ucise sub acuzația de vrăjitorie). Un spirit lucid se ridică în acel an în Cetatea filmului: Charlie Chaplin. El realizează *Monsieur Verdoux* și își definește filmul citîndu-l pe Clausewitz: *„Războiul este continuarea politicii prin alte mijloace"*. D-l Verdoux se apără arătînd că mai ucigași decît el sînt cei ce dezlănțuie războaie (aluzie la flagelul hitlerist, ca și la bomba atomică): *„Războaiele sînt o mare afacere. Comite o singură crimă și ești un bandit. Omoară milioane de oameni și vei fi socotit un erou"*. Propus la premiul Oscar pentru scenariu, *D-l Verdoux* nu este reținut printre cîștigători. Era un prim semnal anti-Chaplin. În cîteva state americane, filmul este chiar interzis, iar la Memphis, în statul Tennessee, veteranii de război catolici fac de gardă la cinematografele din oraș pentru a împiedica accesul publicului în sală. Războiul între America și Chaplin începuse!

Ediția din acest an avea să se remarce însă printr-o inovație consemnînd că bariera tradițională a izolaționismului cultural american fusese înlăturată. AMPAS includea pentru prima oară printre premiile speciale un film străin: *Sciuscia* de Vittorio De Sica. Era totodată prima mare ieșire în lume a filmului neorealist căruia Hollywoodul îi făcea o reverență*.

1948 : Filmul britanic în ofensivă

După doi ani de cînd producția cinematografică britanică se lansase să concureze filmul american pe teren propriu, ea obține cu *Hamlet*, prima dată, Oscarul celui mai bun film al anului, precum și alte trei distincții. Autor: Laurence

* Se impune o precizare: volumul de față nu își propune să întreprindă o analiză a producțiilor cinematografice recompensate cu „Oscarul pentru cel mai bun film *străin* al anului", întrucît aceste pelicule s-au bucurat, în general, în mai mare măsură de comentariile criticii de specialitate, atît în paginile unor lucrări originale, cît și în cele ale unor traduceri apărute la noi în ultimii ani.

Olivier. Din 1905 pînă în 1948, 68 de filme transpuseseră piesele lui William Shakespeare pe ecran, dar rezultatul, atunci cînd nu a trecut neobservat, a fost doar cel al unor grandioase eşecuri; printre ele, cel mai notoriu fusese *Visul unei nopţi de vară*, cu toate că regia era semnată de Max Reinhardt şi William Dieterle.

După *Henric al V-lea* — apreciat a fi avansat filmul istoric mai mult ca orice altă producţie din trecut — odată cu *Hamlet* Laurence Olivier a fost unanim considerat cel dintîi cineast capabil să fi transpus în imagini cinematografice sensurile filosofiei shakespeareene.

John Laurie — una dintre gloriile teatrelor Old Vic din Londra şi Royal Shakespeare Company din Stratford on Avon, care, cu ani în urmă, cînd Laurence Olivier debutase, îl învăţase cum să spună un vers alb — era acum în situaţia de a primi indicaţii regizorale de la fostul său elev. Iată cum îşi aminteşte el de filmările de atunci: *„Trebuia să fi fost un tînăr extrem de forte ca să se poată purta cu mine cum a făcut-o, cu severitatea manifestată faţă de întreaga echipă. Deşi în situaţia lui nu putea fi altfel. Începea lucrul din zori. Sosea cel dintîi la studio pentru a se asigura, în calitate de producător, că totul era pregătit cum se cuvenea. De la opt şi jumătate îşi lua în primire rolul de regizor pe care îl alterna cu cel de interpret principal. Cînd terminam filmările, la şase şi jumătate după-amiază, el rămînea să pregătească filmarea de a doua zi sau să facă un prim montaj la secvenţele trase cu o zi-două înainte"*. La rîndul său, lord Olivier notase în jurnalul lui de lucru: *„Simt că stilul meu de actor este mai potrivit caracterelor mai puternice, cum sînt Hotspur şi Henric al V-lea, decît unui rol liric şi poetic cum este Hamlet"*.

Marea artă s-a născut întotdeauna din astfel de dubii.

La vizionarea copiei standard, producătorul Arthur Rank, copleşit de film, nu i-a putut spune mai mult decît: *„Îţi mulţumesc foarte mult, Sir Laurence"*, celui care de curînd, pentru aportul său la cultura Marii Britanii, fusese înnobilat, de către regele George al VI-lea cu titlul de Sir.

Reacţia publicului a fost în schimb explozivă. După premiera de la Odeon în Leicester Square, londonezii s-au aşezat la cozi în faţa casei de bilete şi afişul nu s-a schimbat timp de un an. De la Veneţia la Bucureşti, de la Paris la Hollywood, *Hamlet* a fost pretutindeni aclamat de spectatori. James Agee, criticul cotidianului „The Times", scria: *„Nici un alt actor în afară de Chaplin nu şi-a stăpînit cu mai multă inteligenţă*

şi siguranţă trupul şi mintea pentru a putea da totul unui rol; [...] Un om care poate face pentru opera lui Shakespeare şi pentru toţi cei ce-o preţuiesc ce a făcut Laurence Olivier este cu siguranţă unul dintre cei mai valoroşi artişti ai timpului său".

Cel de-al doilea film britanic care a produs un impact deosebit asupra Academiei a fost o producţie relativ modestă, dar care pentru prima dată a pus într-o altă lumină destinul vedetei. Pînă la *The Red Shoes (Pantofiorii roşii)* — Oscarul pentru scenografie şi bandă sonoră — vedeta era obligată să întreţină în faţa marelui public, pe ecran ca şi în viaţă, iluzia fericirii şi a succesului absolut. În decorul unei Londre opulente, sub reflectoarele scenei, flatînd dorinţa de grandoare a Hollywoodului, eroina — o celebră balerină — se avîntă într-o iubire care arăta că viaţa reală este departe de a semăna cu cea din poveste. Incapabilă să aleagă între dragoste şi artă, ea găseşte în sinucidere singura ieşire din impas. Demitizarea gloriei, a succesului şi finalul nefericit fac Hollywoodul să cunoască prin mijlocirea acestui film britanic, minutul său de adevăr. Istoria sa era acum şi ea destul de impunătoare pentru a-i permite să-şi mărturisească şi umbrele. O suită de remarcabile filme-confesiune — *Sunset Boulevard (Bulevardul amurgului), All About Eve (Totul despre Eva), The Bad and the Beautiful (Frumosul şi urîtul)* vor crea în anii '50 mitologia antimitologiei.

Deşi Humphery Bogart a dominat ediţia cu două dintre marile sale creaţii — din *The Treasure of Sierra Madre (Comoara din Sierra Madre)* şi *Key Largo* — nu îi revine nici un Oscar. Este una dintre acele situaţii care îndreptăţesc judecata criticului Andrew Sarris la adresa AMPAS; *„Mulţi dintre marii noştri actori au primit Oscarul pentru roluri care le neagă personalitatea. Cagney, Muni, Bogart nu au fost acceptaţi în rolurile lor mai virile, mai anarhice. Cagney a trebuit să aştepte să se drapeze în steagul american în* «Yankee Doodle Dandy» (*«Simfonia americană»*); *Muni a luat Oscarul numai după ce şi-a lăsat barbă şi s-a transformat în Pasteur şi Zola; iar Bogart, după ce şi-a lăsat perciuni şi s-a maimuţărit în* «The African Queen» (*«Regina africană»*)".

Comoara din Sierra Madre, aducînd din nou ceva din mirajul trecutelor cuceriri ale celebrelor frontiere ale vestului îşi adjudeca alte trei Oscaruri. Undeva la graniţa mexicană, nişte bărbaţi capabili de orice şi înstăpîniţi de toate viciile sînt atraşi de promisiunea aurului. Dar lăcomia distruge solidaritatea fără de care ei nu vor putea supravieţui într-o lume

multiplu ostilă. John Huston sfidează tabuul eroilor împărțiți în pozitivi și negativi și îi contaminează pe toți deopotrivă de patima înavuțirii. Pricină din care eroii săi vor ajunge cu toții faliți. Lungul lanț al înfrîngerilor se profilează din prima scenă deschisă pe mîinile eroului rupînd un bilet de loterie. Pierduse din nou. Huston s-a luptat din greu cu patronii săi de la Warner Bros pentru a-i permite să filmeze cît mai mult chiar la fața locului pe străzile orașului Tampico, ceea ce în final a dat povestirii acel aer memorabil de viață autentică și a convins studiourile că merita să iasă din bîrlogul platourilor. *Comoara din Sierra Madre* a prilejuit un alt eveniment în istoria AMPAS: pentru prima (și, pînă acum, singura) dată, un tată, Walter Huston (cel mai bun rol secundar), și fiul său, John Huston (recompensat pentru regie și scenariu), aveau să urce deodată pe podiumul Oscarului. La ceremonia premierii, Walter Huston a spus: *„Cu mulți, cu mulți ani în urmă, cînd John era copil i-am spus: «Băiete, dacă ai să ajungi vreodată regizor sau scriitor, te rog să găsești un rol potrivit și pentru bătrînul tău tată». Și el nu a uitat"*. Emoționată de această mărturisire, cîștigătoarea Oscarului pentru cel mai bun rol secundar, Claire Trevor (în *Key Largo)*, atunci la 41 de ani și care urcase pe scenă de cînd era o fetiță, a spus cînd i-a venit rîndul să-și primească statueta: *„Aș fi fericită dacă, peste ani, cei trei fii ai mei își vor aminti să dea un rol bătrînei lor mame!"*.

John Huston ar fi meritat și un al doilea premiu de regie pentru *Key Largo:* cu scenariul lui Maxwell Anderson aducea pentru întîia oară pe ecranul Oscarului ceva din mecanismul dramatic de factură existențialistă. În cadrul triplei unități de loc, timp și acțiune, personajele sînt puse în fața unei situații-limită, prilej de relevare a conștiințelor. Cei ce nu de mult își riscaseră viața în numele unor idealuri de libertate sînt acum obligați de împrejurări să reziste presiunilor și amenințărilor unor gangsteri. Cu cele două filme, Huston face loc pe ecran unei violențe justificate, neîntîlnită pînă atunci, și care poate fi socotită azi la originea unui drum ce a dus peste ani la *Dirty Dozen (12 oameni murdari,* 1967) — Oscar pentru efecte speciale — sau la *The Wild Bunch (Hoarda sălbatică,* 1967), candidat la Oscar pentru scenariu. Într-o cinematografie care mai mult ca oricare alta cultiva cu premeditare succesul și *happy end*-ul, Huston a avut curajul de a face din înfrîngere laitmotivul filmelor sale și din potențiali învinși, eroii povestirilor sale.

Dar preferatul publicului, dintre toate producțiile premiate, a fost un film sentimental tradițional, *Johnny Belinda*, semnat de Jean Negulescu, regizorul american ce se mîndrește cu originea sa română. Într-o mică așezare de pescari, o fată mută este violată. Împlinindu-se sorocul, doctorul satului o ajută să nască și suportă bănuielile că el ar fi tatăl copilului. Trama simplă, cu puternice înfruntări de caractere, dar și oaze de duioșie, de tandrețe, descoperă un alt profil constant al Hollywoodului. Pe aceeași filiație vom găsi în fiecare deceniu cîte un mare succes popular ca *Marty, Love Story* sau, mai recent, *E.T.* Jane Wyman, în rolul tinerei mute, obține Oscarul pentru interpretarea ei de un patetism și de o expresivitate cu adevărat sfîșietoare. Cînd a urcat pe scenă pentru a-și primi statueta, actrița a lăsat de-o parte orice patetism. Cu simțul umorului, ea a spus: *„Accept cu recunoștință premiul acordat pentru a-mi fi ținut tot timpul gura închisă. Ceea ce voi face și acum!"*.

Peste ani a rezistat mai bine timpului și exigențelor estetice filmul lui Jules Dassin *The Naked City (Orașul așa cum este)* — un Oscar pentru imagine. Pe trama unui *policier* obișnuit, ne reîntîlnim cu maniera documentarului inaugurată în *Casa de pe strada 92* și recunoaștem stilul „filmelor-orașului", devenit familiar, din *Un weekend pierdut.* Același New York, cu străzi murdare, cu o lume trepidantă deja prea grăbită pentru a avea timp să se aplece asupra durerii celorlalți, o lume în care imaginea statuii Libertății nu mai apare ca în filmele lui Frank Capra drept simbol al unei Americi ideale, ci ca o sfidare aruncată realităților cotidiene. Crima investigată este doar „un caz" dintre atîtea altele posibile la New York, așa cum o rezumă ultima replică, devenită repede un clișeu, *„Sînt opt milioane de povești în oraș. Aceasta a fost doar una dintre ele"*.

1949 : Micul ecran amenință !

Pentru a treia oară în ultimii patru ani, AMPAS schimbă locul festivității de premiere. În 1946 și 1947 Oscarurile fuseseră decernate în fața celui mai numeros public din toată istoria sa, în sala de 6 700 locuri de la Shrine Auditorium. Laureații ediției 1948 se văd desemnați, la 24 martie 1949,

în sala de numai 958 locuri din clădirea Academiei. Motivul fusese că studiourile importante (MGM, 20th Century Fox, Warner Bros., Paramount și RKO Radio) își retrăseseră sprijinul financiar, pentru a pune capăt zvonurilor că prin banii avansați ar influența voturile. Dar sala atît de neîncăpătoare a provocat mari nemulțumiri. De aceea, pentru premiile ediției a XXII-a, ceremonia din 23 martie 1950 avea să se țină în sala celui mai mare cinematograf din Hollywood: „RKO Pantages Theatre", cu 2 812 locuri, unde se va desfășura și în următorii 11 ani.

Dar nu în această migrație locativă au stat marile schimbări ce se anunțau. Raporturile de lucru atît de dictatoriale, enunțate ca o dogmă de Samuel Goldwyn: *„Lăsați actorii să joace, regizorii să regizeze și producătorii să decidă"*, începeau să fie din ce în ce mai des resimțite ca anacronice. După procesul cîștigat de Olivia de Havilland împotriva Studiourilor Warner Bros., tot mai mulți actori începeau să conteste tirania contractelor pe termen lung. Procesele se țineau lanț și ofensiva concertată a actorilor avea să se încheie cu desființarea acestui tip de contracte. Erau însă „schimbări în familie".

Adevăratele pericole pentru industria filmului au venit dinafară. Primul a fost declanșat de distribuitorii de film care au solicitat, prin lege, scoaterea sălilor de cinema din proprietatea studiourilor, în așa fel încît rețeaua comercială să fie complet independentă. Această schimbare a atras după sine limitarea autorității studiourilor care nu mai puteau hotărî singure ce filme să facă, trebuind să țină seama și de părerea distribuitorilor. Un al doilea pericol se profila prin răspîndirea televiziunii. La sfîrșitul anului 1939, se vorbise pentru prima dată de amenințarea micului ecran ca de un pericol al viitorului. Dar izbucnirea războiului și reconvertirea industriilor pe profil militar au limitat investițiile necesare dezvoltării televiziunii. Odată cu venirea păcii, expansiunea firească a celui mai nou mijloc de comunicare în masă nu mai putea fi oprită. Nu după multă vreme, sălile de cinema urmau să se golească, audiența publicului atingînd cele mai scăzute cote din cîte se cunoscuseră vreodată.

În sfîrșit, trebuia ținut seama și de evoluția gustului publicului, devenit mai lucid și mai selectiv după experiența războiului, dar și mai dornic să uite.

Cum s-au reflectat toate aceste evenimente în producția de film propriu-zisă? Premiile Oscar o ilustrează din nou.

O dovadă că AMPAS înregistra pulsul marilor schisme sociale și artistice ce se anunțau a fost acordarea marelui premiu și a încă două Oscaruri de interpretare unui film politic: *All the King's Men (Toți oamenii regelui)*. Folosind paravanul literaturii — romanul omonim de Robert Penn Warren, recompensat cu premiul Pulitzer și transpus pe ecran (via teatru) de Robert Rossen — filmul parcă arunca o bombă în sanctuarul dogmelor hollywoodiene.

În stil de reportaj documentar, ce captase în ultimii ani interesul publicului, urmărim ascensiunea altui *self-made man*. La început modest, onest și de bună-credință, el face uz, din convingere, de sloganurile democrației: *„Nimeni nu ajută un țărănoi, eu însă am venit să vă ajut, căci voi sînteți adevărul, cinstea și integritatea"*, sau *„Voi sînteți statul* — spune el, candidatul, mulțimii — *voi știți ce e bine"*. Discursurile sale îi asigură cu ușurință victoria electorală. Dar odată ajuns la putere, el se lasă repede corupt de ea. Cînd vine din nou timpul să lupte pentru reînnoirea mandatului, o face doar din vanitate și din interese personale. Vorbele frumoase și promisiunile își pierduseră treptat conținutul. Democratul devenise un tiran. În final, glontele care pune capăt vieții și ascensiunii sale apare ca o binefacere pentru mulțimea înșelată. Jocurile politice din culisele campaniilor electorale și prefabricarea suporturilor morale ale candidaților — pentru prima dată dezvăluite pe ecran — aveau ca sursă de inspirație cariera politică de tristă amintire a senatorului sudist Henry Long din statul Louisiana. Politica apare ca un mediu viciat capabil să manipuleze buna-credință a mulțimii tăcute, dar, în același timp, filmul demonstrează că, *in extremis*, orice ascensiune poate fi oprită. Sistemul, vegheat de tradiția părinților Americii încrezători în democrație nu permitea, vreme îndelungată, domnia impostorilor. *Toți oamenii regelui* a rămas un început și un reper al filmului politic și, peste trei decenii, filmul lui Alan J. Pakula, denunțînd culisele afacerii Watergate, îi va parafraza, în semn de omagiu, titlul: *All the President's Men (Toți oamenii președintelui)*.

Dar premiile de popularitate, ca și alte două Oscaruri, vor reveni unor melodrame legate prin concepție și stil mai degrabă de începutul anilor '40: *The Heiress (Moștenitoarea)* și *A Letter to Three Wives (Scrisoare către trei neveste)*. Deși acțiunile celor două filme sînt despărțite în timp de un secol, există o aceeași privire asupra condiției femeii și a raportu-

rilor ei cu lumea văzute prin căsnicie. Ecranizarea romanului lui Henry James *Moștenitoarea* de către William Wyler (după ce cunoscuse o adaptare teatrală de succes pe Broadway) ne reîntoarce în atmosfera secolului trecut, în spațiul conflictual al unei răzbunări personale. O bogată și tînără moștenitoare (Olivia de Havilland; ea obține al doilea Oscar în trei ani) descoperă că logodnicul ei (Montgomery Clift) este doar un banal vînător de zestre. Hotărîrea moștenitoarei de a-l părăsi se întoarce, în ultimă instanță, și împotriva ei, prin refuzul de a mai trăi vreodată cu adevărat.

Scrisoare către trei neveste pornea de la ideea romanului lui John Klempner cu o intrigă-șaradă. Trei soții, bune amice, primesc o scrisoare de la o fostă prietenă ce le anunță că bărbatul uneia dintre ele a fugit cu ea. Aici se ivește suspensul: „Care soț anume?" — se întrebă fiecare, întrucît cei trei soți lipseau atunci de acasă din motive cît se poate de întemeiate... Dar sînt ele și adevărate!? Întrebările prilejuiesc o retrospecție sentimentală a relațiilor din cele trei căsnicii. Faptele se derulează pe o traiectorie polițistă cu implicații moralizatoare, condusă cu abilitate de Joseph L. Mankiewicz — scenarist și regizor — drept la inima spectatorilor.

Filmul de război nu se putea să fi fost dat cu totul uitării nici din producție, nici din palmares. Studiourile MGM încredințaseră aceluiași William Wellman (regizorul primului film premiat de AMPAS: *Aripi)* realizarea unui scenariu original dedicat bătăliei aliaților împotriva armatelor hitleriste de la Bulge, din 1944. Recunoaștem aici, în *Battleground (Terenul de luptă)*, stilul jurnalelor de actualități din *Aripi*, dar ceva din poezia și inocența cu care erau priviți cei ce au luptat în primul război mondial se pierduse. Războiul de acum este un meci ca oricare altul, o partidă dintr-un joc care trebuie cîștigat. Deși sînt prezente eternele înfruntări, opțiuni, drame, filmul stă doar sub semnul recordurilor tehnice.

Un alt episod din război — transpus de astă dată în maniera unei drame psihologice, jucată mai mult în spațiul îngust din carlinga unui bombardier american, amenințat, din pricina încărcăturii prea mari, să se prăbușească — *12 O'clock High (În înaltul cerului la amiază)* se folosește de realitatea războiului pentru a iniția de fapt genul numit, peste ani, catastrofic. Un enorm succes de public a determinat producătorul, Darryl F. Zanuck, să reia și să extindă subiectul într-un serial de televiziune, oferind unul dintre primele exemple de posibilă colaborare dintre cele două ecrane.

Nici westernul nu fusese omis întru totul. *She Wore a Yellow Ribbon (Ea purta o panglică galbenă)* era însă un western cît se poate de conformist, întreținînd legenda „eliberării" teritoriilor „ocupate" de indieni de către pionierii Americii. Noutatea era imaginea color descoperind în premieră toate cromiile preriilor vestului sălbatic. Filmul avea să reintre în mod neașteptat în actualitate peste două decenii, cînd pe podiumul Oscarului s-a făcut cunoscut refuzul lui Marlon Brando de a primi statueta cuvenită, refuz motivat prin felul în care pieile-roșii, stăpînii originari ai continentului american, au fost defăimați de filmul hollywoodian.

Nici *The Stratton Story (Povestea lui Stratton;* regia Sam Wood) nu vădea cine știe ce originalitate, preluînd motivul recordmanului sportiv (aici un jucător de baseball) obligat dintr-un motiv sau altul (aici un accident) să renunțe la performanțele sale. De la *Campionul* din 1931, cu *remake*-urile sale, pînă la *Cineva, acolo sus, mă iubește,* în 1956, și *Rocky,* seria începută în '76, întotdeauna biografia gloriei și ratării boxerilor a fascinat publicul, iar cineaștii americani și filmele cu un asemenea story și-au asigurat destul de ușor un loc în palmares.

O privire spre Spania secolului al XVII-lea a fost aruncată de studiourile Warner Bros. în reconstituirea *Aventurilor lui Don Juan* (Oscarul pentru costume color), spre a demonstra că și ecranul normal putea găzdui o superproducție.

Succesul filmului european se dovedea statornic. Vittorio De Sica primea, a doua oară, premiul special „pentru cel mai remarcabil film străin care a rulat în Statele Unite în 1949": *Hoți de biciclete.*

Anii '50

„Nu există criză a industriei filmului care să nu poată fi depășită de un film bun".

Zicală hollywoodiană

Dacă în anii '30 producția americană de film a fost concepută, aproape în totalitatea sa, ca un contrafort moral față de marea criză, reușind, nu numai încercînd, să determine marele public să vadă viața, din cenușie și lipsită de soluții — așa cum de fapt era — în culori roz și în perspectiva *happy end*-ului; dacă în anii '40 ingerințele războiului au obligat cineaștii hollywoodieni să lase de o parte genurile ușoare, predilecțiile personale sau preferințele stilistice și să facă din ecran un al doilea front în lupta împotriva fascismului; anii '50 au fost anii marilor răscruci, anii în care mobilul principal al industriei filmului american a fost nu să salveze situații dinafară, ci să se salveze pe sine.

Războiul rece urma să-și găsească ecoul și în lumea filmului american, prin „vînătoarea de vrăjitoare", cînd, așa cum scrie Alistair Cooke: *„O întreagă generație de cineaști a fost dată în judecată".*

Odată cu începutul anilor '50, Comisia de investigare a activităților antiamericane, departe de a-și domoli activitatea, și-a intensificat interogările, culminînd cu anularea libertății de creație a tuturor celor cu vederi de stînga și făcînd numeroase victime morale și profesionale. *„Lista neagră a fost un adevărat iad, nimeni la Hollywood, indiferent de ce parte s-a aflat, nu a ieșit nevătămat din această experiență"*, avea să scrie scenaristul Dalton Trumbo, unul dintre cei „zece neprietenoși" — așa cum au fost numiți cei ce au refuzat să se prezinte în fața sus-numitei Comisii, neacceptînd să-și denunțe colegii.

„În acele zile — va scrie Lillian Hellman — *s-au găsit destui martori «prietenoși» care să vorbească mult, foarte mult despre alții și mai ales gata să-și facă istoriile cît mai umflate. Se obișnuia, astfel, ca după ce cineva dădea un nume, adică indica un simpatizant sau un activist de stînga, să-i telefoneze personal pentru a-l anunța că va fi citat de către Comisie, socotind astfel că făcuse un gest prevenitor! Se crease astfel un soi de fraternitate a trădării, mai rea decît însăși trădarea".*

Printre „neprietenoși", în afară de cei doi amintiți s-au numărat și scriitorii Albert Maltz, Alvan Bessie, Carl Foreman. Biografia actorului Zero Mostel, unul dintre proscriși, a fost transpusă pe ecran în anii '70 de Martin Ritt — *The Front (Paravanul)* — spre a ilustra prigoana maccarthystă. Un elocvent exemplu pentru atmosfera de constrîngere instituită atunci la Hollywood îl constituie și plecarea lui Charles Chaplin din Statele Unite în Europa (octombrie 1952). Doi ani mai tîrziu l-au urmat, din motive similare, Jules Dassin, Joseph Losey și John Berry.

„Vînătoarea de vrăjitoare" a continuat să se întețească an de an, atingînd un punct culminant în 1957, cînd pînă și AMPAS a introdus următorul regulament: *„Orice persoană care admite în fața unui comitet federal legislativ, constituit după legile în vigoare, că este membru al partidului comunist și nu renunță în mod public la această calitate; sau orice persoană care refuză să răspundă dacă este sau nu este, sau dacă a fost membru al partidului comunist, sau refuză să dea curs citației și nu se prezintă în fața unui astfel de comitet, nu va putea candida la premiul Academiei atîta timp cît se menține pe o asemenea poziție".*

În anul următor mai mulți membri ai Academiei, printre care însuși președintele ei (regizorul și scenaristul George Seaton, laureat al Oscarului pentru *Miracolul de pe strada 34* și *Fata de la țară)*, au protestat împotriva acestui regulament. Totuși, el a fost menținut în vigoare pînă la 12 ianuarie 1959, an în care ameliorarea relațiilor dintre Uniunea Sovietică și Statele Unite ale Americii a fost confirmată și de vizita oficială a lui Nikita Hrușciov la Casa Albă. Premierul sovietic a fost cu acel prilej și oaspetele capitalei industriei de film american.

... Dar pînă atunci, Hollywoodul avea să cunoască, în aceeași decadă a anilor '50, apogeul unui conflict generat de progresul tehnic, nu mai puțin traumatizant pentru lumea

filmului, cel dintre marele și micul ecran. Înfruntarea lor avea să determine scăderea fără precedent a numărului de spectatori din sălile de cinema, scădere care va atrage de la sine reducerea numărului acestora (în cîțiva ani cu 5 000) și diminuarea numărului de filme produse într-un an. Dacă în 1951 s-au realizat încă 391 de filme, în 1954 numărul lor a scăzut la 253 și, deși în 1957 s-a înregistrat un oarecare reviriment — 300 de filme de ficțiune — la sfîrșitul deceniului (1960) producția s-a redus la 154 premiere.

Într-un fel, istoria se repeta. În 1924, americanii, fascinați de transmisia prin unde, investiseră 358 milioane de dolari în aparate de radio. Radioul a fost atunci socotit răspunzător de scăderea numărului de cititori ai presei scrise, scădere care a obligat editorii să solicite ca transmiterea buletinelor de știri să se facă după-amiază, după vînzarea cotidienelor; la rîndul lor, producătorii de film s-au văzut forțați să interzică vedetelor lor aflate sub contract să apară în emisiuni radiofonice. Dar războiul dintre radio și cinema se încheiase cu un benefic schimb de talente. Cel mai celebru exemplu rămîne pînă azi cel al lui Orson Welles care, după faimoasa sa emisiune cu „Războiul lumilor", fusese invitat la Hollywood să facă un film, așa cum dorea el. Cu acest statut privilegiat, Welles realizase *Cetățeanul Kane* și obținuse premiul Oscar (odată cu el i se va garanta totala libertate de creație, fapt fără precedent în Cetatea filmului).

O primă posibilitate a încetării ostilităților radio-film avea să se întrevadă chiar de la a doua ediție a premiilor Oscar, cînd, la 3 aprilie 1930, posturile de radio au transmis în direct timp de o oră, atîta durau atunci, festivitățile decernării distincțiilor Academiei.

Zorii împăcării dintre cele două ecrane aveau să se ivească acum, în condiții asemănătoare cu armistițiul dintre radio și film, chiar la începutul anilor '50. În preajma organizării ediției jubiliare de un sfert de veac, din 19 martie 1953, studiourile aflate în plină criză s-au găsit în imposibilitatea de a finanța spectacolul. Atunci rețeaua de televiziune NBC împreună cu rețeaua radiodifuziunii RCA au prins momentul și au oferit Academiei 100 000 de dolari pentru dreptul de a transmite gala laureaților la radio și pe micile ecrane. Tîrgul s-a încheiat și prima festivitate televizată a avut loc. Dar acest *happy end* era mai mult *fericit* decît *sfîrșit*. Concurența dintre cele două ecrane avea să ia

diferite forme de-a lungul întregii decade. Marile studiouri găsesc un prim colac de salvare în proiectarea filmelor pe ecrane așezate în aer liber, la care spectatorii puteau privi din propriile lor mașini. Acum iau ființă așa-numitele *drive-ins*. Numărul lor crește de la 300 (în 1946) la 2 000 (în 1950). Dar remediul se dovedește mai degrabă un paleativ. Ca o adevărată industrie, cinematograful american caută soluții și prin cercetări tehnice. Mari speranțe sînt puse atunci în punerea la punct a unui nou obiectiv, anamorphic, apt să proiecteze pe ecran o imagine de dimensiuni mult sporite, dîndu-i dreptul „să privească de sus" la dimensiunea redusă a ecranului de televiziune. Cinerama, cinemascopul, panoramicul intră rînd pe rînd în funcție. Procedeele tehnicolore sînt, de asemenea, perfecționate, devenind din excepție regulă. Pînă cînd ecranul de televiziune avea să adopte și el culoarea și o dimensiune mai mare, studiourile de film își asiguraseră supraviețuirea. Dar, în cele din urmă, nu escalada concurenței se va dovedi a fi calea de urmat pentru a supraviețui, ci colaborarea.

Primele semne se arată tot în anii '50 cînd marile studiouri, în loc să boicoteze producțiile de film ale televiziunii, încep să le închirieze platourile și sfîrșesc prin a prelua și adapta producțiile TV de succes. (Astăzi pe toate platourile marilor studiouri se lucrează aproape în exclusivitate seriale și filme de televiziune). *Marty*, lansat ca o tele-piesă, și sfîrșind ca un film de succes pe marele ecran și ca laureat, în 1955, al Oscarului, a fost o primă și edificatoare dovadă.

În criză de spectatori, deci și de fonduri, marile studiouri s-au văzut obligate să restrîngă treptat producția anuală de filme. Practic s-a operat mai ales reducerea filmelor de cost mediu — care puteau intra în preocupările televiziunii, studiourile rămînînd să lanseze un număr mai mic de premiere într-un an, dar de o anvergură sporită. Așa s-a născut ideea și apoi genul superproducțiilor. Într-o primă perioadă ele au pus cu totul stăpînire pe marele ecran. Dar nu după multă vreme studiourile au înțeles că pot reveni la filme cu buget redus, dacă ele conțineau idei, teme, personaje care, conform codului cenzurii, nu puteau apărea pe micul ecran. Aici, în această cauză, s-a aflat șansa multor înnoiri din următoarea decadă. Dar să nu anticipăm.

Tot în deceniul șase, două decese survenite printr-o coincidență în același an aveau să definească sfîrșitul și res-

pectiv începutul unui alt capitol din istoria Hollywoodului. Will H. Hays — cel ce a fost între 1922—1945 președintele atotputernicei instituții Motion Picture Producers and Distributors Association of America și autorul redutabilului „cod al cenzurii producției de film" intrat în vigoare din 1930, îngrădind flagrant libertățile de creație (pînă în 1966) — deceda la 85 de ani, în 1954. La cîteva luni distanță, murea într-un accident de mașină, la numai 24 de ani, James Dean. Sfîrșitul său punea printr-o fatidică coincidență semnul egalității între personajele sale și propria-i existență. Dictonul „Să trăiești periculos și să mori tînăr", care-i adusese denumirea de „Werther-ul generației tinerilor dezamăgiți din anii '50", precursorii alienării exprimată atît de turbulent în anii '60 de „generația Marcuse", — dictonul avea să fie adeverit de viața însăși. Iar James Dean urma să înfrunte timpul ca personaj de legendă, așa cum se vede și din admirabilul film ce i l-a dedicat în 1983 Robert Altman, *Comc Back to the „5 Lime", Jimmy Dean, Jimmy Dean (Întoarce-te la barul „5 Lime", Jimmy Dean, Jimmy Dean)*

Prins în vîrtejul atîtor disensiuni și obstacole, Hollywoodul trebuia să-și caute, conform tradiției și necesităților, dacă nu o cale măcar o cărare pentru a ieși din impas. Cum ora marilor salturi nu sunase încă, Hollywoodul și-a întors privirile către sine. Nu era pentru prima dată cînd o făcea. Încă de la începuturile sale, Cetății filmului îi plăcuse să se oglindească în pînza ecranului. Cel dintîi film despre cum se face un film fusese realizat în 1908 de Compania Vitagraph: *O zi la Studiourile Vitagraph*, dezvăluind secretele din spatele camerei de luat vederi. Rînd pe rînd Chaplin, Sennett, Turpin, Lloyd, Keaton arătaseră și ei imagini din alchimia secretă a cinematografului; în 1923 apăruse o primă „superproducție" concepută ca un film de montaj pe aceeași temă, intitulată chiar *Hollywood*. O dată cu apariția sonorului, autodeconspirarea cetății filmului american continuase. *La ce preț Hollywood?* (1932) și al său *remake: S-a născut o stea* (1937) figuraseră chiar printre candidații și premiații Academiei. Totuși, adevărul fusese pînă atunci privit cu pudoare. Acum, Hollywoodul avea un trecut, o istorie și o mitologie și își putea permite să le privească cu o lucidă intransigență. Filmele-autoportret au obsedat pe mulți dintre cineaștii deceniului.

1950 : Refugiul în autoportret

Hollywoodul se privea în față fără mască și îngăduia spectatorilor să pătrundă nu numai în culisele artei sale, ci și în cele, mai puțin flatante, ale *business-show*-ului, unde cîștigul era singurul criteriu într-o lume în care se spunea: doar „morților, nu le pasă dacă au buzunarele goale". Confidențe nu tocmai șoptite, mărturisiri dureros acuzatoare se făceau auzite răspicat întîia oară. Era o primă sfidare a tradiției care așezase vedeta pe un piedestal și nu-i permitea publicului să o vadă decît ferice și prosperă. Dacă triumfau pe ecran, vedetele trebuiau să apară învingătoare și în viață. *Pantofiorii roșii*, filmul realizat de britanici cu doi ani în urmă, onorat cu o statuetă pentru scenografie, nu a fost, probabil, străin de adoptarea acestei formule.

Două dintre marile studiouri, 20th Century Fox și Paramount, prin producătorii lor, Darryl F. Zanuck și, respectiv, Charles Brackett, au fost primii care au înțeles să fructifice nevoia acestui minut de adevăr. Venise momentul de a se dezvălui cum au luat naștere legendele Hollywoodului. Așa aveam să aflăm totul despre „Evele" de pe Sunset Boulevard... Într-adevăr, un bulevard care-și merită numele, rămînînd de neuitat pentru cine i-a parcurs cele cîteva zeci de kilometri de asfalt la ora apusului de soare, coborînd din înălțimea colinei Hollywoodului către plaja de la Santa Monica. Bulevard străjuit de vile somptuoase, pînă mai ieri proprietăți ale superstarurilor, refugiate azi cît mai departe de inima cetății filmului, după ce și-au cedat locuințele noilor magnați (nu o dată arabi) ai petrolului, ajunși de curînd și producători ai industriei cinematografice californiene.

Darryl F. Zanuck, vicepreședinte la 20th Century Fox, comandă, așadar, regizorului Joseph L. Mankiewicz, laureat al Oscarurilor pentru regie și scenariu în ediția precedentă cu *Scrisoare către trei neveste*, să facă un portret al lumii spectacolului. *Totul despre Eva* devine sub condeiul și aparatul său o necruțătoare radiografie a drumului spre glorie în lumea Broadway-ului, lume întru totul asemănătoare celei hollywoodiene. Cu un sarcasm implicat, Mankiewicz demontează verigă cu verigă lanțul, nu al slăbiciunilor, ci al cruzimii care sfîrșește prin a supune chiar pe cei ce-l

pun la cale, în dorința lor de a obține, cu orice preț, succesul. Succesul ca singura lor miză. Talentul ca singura lor scuză. Nici o minciună, nici o lingușire, nici o concesie, nici o înșelătorie nu este prea mare, dacă ea ascunde fie și numai promisiunea ascensiunii către celebritate. În acest joc, fiecare este la rîndul său călău și victimă, căci după ce și-a exersat tirania farmecului, la cel mai mic semn de slăbiciune sau de oboseală, vedeta e pîndită, fără cruțare, de o altă candidată la glorie. Cea ajunsă în culmea celebrității cu prețul atîtor renunțări și al epuizării nervoase este abandonată fără remușcări de admiratorii și protectorii care îi juraseră dragoste și fidelitate eternă. Pe soclul idolului căzut, ei încoronează o nouă venită. Locul nu poate rămîne gol. Spectacolul trebuie să continue. Dar nici noua vedetă nu va fi scutită de un final asemănător. Totul despre Eve, dar și totul despre Adami, dirijorii malefici ai acestui necruțător cadril „devorîndu-și" neobosit partenerele. Filmul nu omite din portretul colectiv nici pe cel al criticului. Verdictul său hotărăște infailibil viitorul acestor fragili fluturi atrași de luminile rampei. În rolul criticului, George Sanders este într-atît de magistral în cinismul său plin de solicitudine, încît ai impresia că actorul britanic a încercat să răzbune întreaga condiție a profesiunii sale.

Totul despre Eva și-a păstrat intactă forța artistică și adevărul de viață. Permanenta sa actualitate a fost demonstrată chiar de sfîrșitul tragic al uneia dintre interpretele acelui lanț al deșertăciunilor în căutarea clipei de glorie: Marilyn Monroe (pe atunci la primele roluri). Talentul plin de inteligență al lui Bette Davis și farmecul prefăcut suav al partenerei sale, Anne Baxter, completează tripticul unuia și aceluiași portret. De-a lungul anilor, filmul lui Mankiewicz a rămas și un clasic exemplu de abundență verbală în arta imaginii. Dar verbul său nu numai că nu este obositor datorită spiritului său, dar se și justifică dramaturgic, căci eroii acestei strălucitoare și macabre drame sînt cu toții oameni de teatru antrenați să mînuiască cu elocință replica.

Totul despre Eva a candidat la 14 categorii ale Oscarului, obținînd, în final, șase statuete.

Concurentul său, cu 11 candidaturi, recompensat în final cu două Oscaruri a fost celălalt film-autoportret: *Bulevardul amurgului*. Aceeași prospecție asupra gloriei și uitării ca și în *Totul despre Eva*, dar nu în lumea teatrului de pe Broadway, ci la Hollywood. Billy Wilder, în calitate de

regizor și coscenarist, împreună cu producătorul său Charles Brackett și cu D.M. Marshman jr., cumula într-un singur film două teme rămase la modă decenii de-a rîndul: biografia starului și nostalgia față de trecut, prefigurînd curentul retro.

Un scenarist fără contract intră în grațiile unei vedete a filmului mut, dată uitării, trăind retrasă, dezamăgită. Urmărind scrierea unui scenariu despre gloria și decăderea vedetei, el își propune de asemenea să o readucă sub lumina reflectoarelor în chiar rolul propriei vieți. Pentru a da o și mai mare autenticitate povestirii sale, Wilder se gîndește să-și aleagă interpreta chiar dintre fostele mari vedete. Apelează mai întîi la Mae West, pentru că intenționa să facă filmul în cheie burlescă, dar se răzgîndește și optează pentru un ton dramatic. Atunci alegerea sa oscilează între Mary Pickford și Pola Negri. În cele din urmă, se oprește la Gloria Swanson, a cărei carieră ilustra aidoma *story*-ul filmului. Actrița debutase printre frumoasele în costum de baie ale lui Mack Sennett, dar odată cu apariția sonorului mai realizase, la mari intervale, doar cîteva roluri. De nouă ani fusese însă cu totul dată uitării. Publicul nu a întîrziat să identifice filmul cu biografia ei, deși existau și alte analogii posibile. În rolul scenaristului fără lucru, William Holden este frate bun întru cinism cu criticul din *Totul despre Eva*. Dar supervedeta în filmul lui Wilder rămîne atmosfera. Atmosfera Hollywoodului luxos și opulent de altădată, cu vedetele sale adulate ca adevăratele zeițe ale unui intangibil olimp. Intangibil, dar cu atît mai vulnerabil. Vulnerabil prin însuși cinismul generat de rivalitățile dezlănțuite în goana după glorie. Același cerc vicios ca și în *Totul despre Eva* reduce la condiția de victime pe toți cei ce se prind în această sarabandă diavolească fără oprire.

Îndrăzneala de a proiecta în adevărata lumină viața de dincolo de rampă era ilustrată și de refuzul lui Montgomery Clift de a interpreta rolul reporterului, temîndu-se ca admiratorii să nu-l condamne pentru că acceptase să interpreteze rolul unui bărbat care, pentru a-și asigura o ieșire la rampa succesului, uza de farmecul său și seducea o femeie mult mai vîrstnică decît el.

Astăzi drama vedetei dată uitării ni se pare cît se poate de firească, pentru că ecranul ne-a obișnuit între

timp cu adevăruri mult mai crude. Dar atunci, pentru un Hollywood care trăia încă la ora puritanismului, demitizarea vedetei a suscitat reacţii extreme, de la admiraţia exaltată la indignare şi revoltă. *„Îmi amintesc* — povesteşte Billv Wilder — *cum Barbara Stanwyck a îngenuncheat în faţa Gloriei Swanson şi i-a sărutat poala rochiei, într-unul dintre acele gesturi ridicole de adulaţie care rimau atît de bine cu epoca evocată"*. În schimb, Louis B. Mayer (avea atunci 65 de ani) era atît de revoltat de sacrilegiul comis de Wilder, încît a ridicat pumnul către el, strigînd ameninţător: *„Ar trebui să-i dăm cîteva nuiele usturătoare lui Wildcr şi să-l alungăm din oraşul care l-a hrănit!"*. Celelalte Oscaruri acordate pentru *Bulevardul amurgului* făceau cinste oamenilor de film care ştiuseră să vadă ce aducea nou Wilder; tot aşa cum Academia a ştiut să aprecieze şi trecutul, pentru care acelaşi Louis B. Mayer se vedea recompensat cu premiul de onoare pentru „aportul său deosebit la industria filmului american".

Pe lîngă aceste două remarcabile filme, celelalte laureate ale ediţiei pălesc. De reţinut: tiradele lui José Ferrer (Oscar pentru interpretare) în *Cyrano de Bergerac* (regia: Michael Gordon); grandilocvenţa privită cu autoironie a decorurilor à la DeMille, din *Samson şi Dalila;* imaginea în stil de reportaj a „filmelor oraşului", adaptat acum unei intrigi de *policier*-politic, amplasată în Viena postbelică de condeiul scriitorului debutant ca scenarist, Graham Green: *The Third Man (Al treilea om;* regia: Carol Reed*)* şi, în aceeaşi manieră vizuală, intriga, recompensată pentru scenariu original: *Panic in the Streets (Panică pe străzi)*, un *policier* social în care „răufăcătorul" pe urmele căruia se lansa serviciul de sănătate din New York nu era nici hoţ, nici criminal, ci... purtătorul unei boli contagioase.

Privind în urmă, se poate spune că această a 23-a ediţie a fost ultima înainte ca ecranul să fie obligat, de concurenţa televiziunii, să înceapă marea ofensivă a superproducţiilor, în special a musicalurilor, ce aveau să-şi dispute întîietatea cu celelalte genuri, în deceniul abia început, şi să-şi impună supremaţia către mijlocul anilor '60.

1951 : Optimismul ca antidot

Pe măsură ce televiziunea acapara subiectele de interior şi făcea din prim plan modalitatea sa estetică specifică, marele ecran se lăsa atras de gigantismul de toate felurile: o suprafaţă de proiecţie cît mai mare, cît mai multă figuraţie, cît mai multe ambianţe, cît mai multă culoare, cît mai multe vedete. Altfel spus, cineaştii se grăbeau să se agaţe de colacul de salvare numit superproducţie deşi noile tehnici nu se aflau încă la dispoziţia lor. După atîtea amurguri, se simţea nevoia unei infuzii de optimism. Norocul i-a surîs autorului primului *musical* al deceniului!

În istoria, de aproape un sfert de veac a Oscarului, musicalul figurase cu un mare premiu numai de două ori: În 1928—1929 *(Melodiile Broadwayului)* şi în 1936 *(Marele Ziegfeld)*, deşi publicul se arătase întotdeauna dornic de asemenea filme.

Studiourile Metro-Goldwyn-Mayer se gîndesc, deci, la un *musical*, îndemnate şi de dorinţa de a „ilustra" muzica lui George Gershwin, decedat în 1937, la numai 38 de ani, dar continuînd să rămînă printre compozitorii preferaţi ai publicului american. Fratele său mai mare, Ira Gershwin, unul dintre libretiştii de faimă ai Hollywoodului, autorul faimosului *Cover Girl (Modelul)*, intuieşte însă că publicul nu mai era acelaşi după ce ieşise din lungul infern al războiului „fierbinte" şi intrase în cel al războiului „rece". Pînă şi spectatorul american obişnuit depăşise mentalitatea izolaţionismului tradiţional, iar cineaştii noului continent luaseră şi ei contact cu valul neorealist european. Aşa s-a născut ideea, originală la acel moment, ca povestea ce urma să fie scrisă pentru muzica lui George Gershwin (şi nu viceversa) să se petreacă undeva în Europa. Şi de ce nu, chiar în capitala de pe malul Senei, unde soldaţii americani, ajunşi acolo după debarcarea din Normandia, fuseseră salutaţi cu entuziasm de populaţia oraşului-lumină. Eroul va fi, deci, chiar unul dintre aceşti soldaţi care, la sfîrşitul războiului, hotărăşte să rămînă la Paris, să picteze. Va fi, deci, un american... la Paris. Dar cum *musical* fără dragoste nu există, el va trebui să se îndrăgostească de o... fanţuzoaică. Ce-ar fi să aleagă — s-au gîndit producătorii — chiar o actriţă franceză? Era o a doua cutezanţă. Ca orice public, cel ameri-

can își iubea mai întîi și mai întîi actorii proprii, mai ales într-un gen ca *musicalul*, în care ei nu prea aveau rivali. Ira Gershwin lucrase la *Modelul* cu cel mai original coregraf de atunci, Gene Kelly, și studiourile MGM hotărăsc ca ei să-și continue colaborarea. Întîmplarea face ca tocmai atunci Gene Kelly să se fi aflat la Londra. MGM îi expediază o telegramă și îi cere să se ducă să vadă la Paris noul balet al lui Roland Petit, *Sfinxul*, despre care se dusese vestea pînă-n California că ar fi avut niște fete nemaipomenite. Și lucrurile se petrec tocmai ca în scena invitației la dans, schiță cinematografică autonomă, plină de umor și clocot amoros, din viitorul film. Kelly se duce, o vede și o invită să-i fie parteneră pe Leslie Caron. Pînă atunci, chipul ei nu apăruse niciodată pe vreun ecran, dar cîteva atuuri o recomandau cu stăruință: înfățișarea plăcută, școala de dans urmată, un tată francez și o mamă americană (întocmai cum o cerea biografia eroinei).

Filmul în care MGM își punea atîtea speranțe nu putea fi încredințat altui regizor decît lui Vincente Minnelli, care-și legase faima de două musicaluri de succes: *Întîlnește-mă la St. Louis* și *Ziegfeld Follies*. Minnelli, recunoscut pentru fantezia sa, propune o a treia idee iconoclastă față de canoanele hollywoodiene și anume să nu se reconstituie pe platouri un Paris real, ci străzile și atmosfera pariziană să fie redate stilizat, după desenele și picturile lui Utrillo, Toulouse-Lautrec, Duffy, Renoir, Rousseau Vameșul, Van Gogh. Decorul (scenografi: Cedric Gibbons și Preston Ames) a fost unul dintre atuurile filmului.

Scenariul însă nu inova nimic, aliniindu-se cuminte celui mai comun precept hollywoodian: „Băiatul întîlnește fata" (citește, iubește), „Băiatul pierde fata" (citește, se despart), „Băiatul sărută fata" (citește, *happy end*). Dar, bineînțeles, totul urma să fie cîntat și dansat. Sentimente și întîmplări, prietenii și conflicte, totul se discută și se dispută pe portativ. Dansul îndrăgostirii, al despărțirii și al regăsirii (în ordinea sentimentală) sau cel al lecției de engleză dată micilor parizieni (în ordinea hazlie) au fost și au rămas pînă azi bijuterii absolute ale genului. *An American in Paris (Un american la Paris)* a fost primul pas făcut către deceniul de aur al *musicalului* — anii '60 —, a fost prima sărbătoare a *musicalului* american, gîndit ca superspectacol, în culori și cu 120 de figuranți, deși fără ecran lat. Dar pînă la ritmu-

rile și ambianța din *West Side Story* aveau să treacă alți zece ani.

Celelalte producții ale ediției nu ambiționau în nici un fel la prefixul „super".

A Street Car Named Desire (Un tramvai numit dorință), ecranizarea piesei lui Tennessee Williams, revine asupra incompatibilității dintre „romanticul bătrîn Sud" și „pragmaticul tînăr Nord", exprimînd cu egală violență forța de atracție și de respingere dintre eroii filmului, dă șansa Oscarurilor de interpretare lui Vivien Leigh, Kim Hunter și Karl Malden, sub experimentata conducere a lui Elia Kazan.

„Nici original, nici plauzibil", definește azi cu severitate criticul american Robert Hatch filmul *The African Queen (Regina africană)*, fără să înțeleagă că tocmai incredibilitatea aventurii din rezistența împotriva Germaniei hitleriste — susținută în cheie comică pe apele îndepărtatului Congo, cu un dialog sclipitor, de o misionară cu suflet de erou (Katharine Hepburn) și de un comerciant mare consumator de gin care nu avea de fel vocația eroică (Humphrey Bogart) — dădea originalitate filmului lui John Huston. La aureola *Reginei africane* a contribuit desigur și Oscarul — de atîtea ori cuvenit lui Bogart dar pînă acum neacordat, deși el jucase peste 50 de roluri. Creatorul atîtor personaje de neuitat din *The Maltese Falcon (Șoimul maltez)*, *Casablanca*, *The Big Sleep (Somnul de veci)*, *Comoara din Sierra Madre*, cînd s-a urcat, în sfîrșit, pe podiumul premianților, cu modestia care l-a caracterizat toată viața, a spus: *„Nimeni nu poate face nimic de unul singur. În film ca și în tenis ai nevoie și de un adversar și de un partener de calitate ca să poți da tot ce ești în stare. John și Katie m-au ajutat să ajung aici"*.

Cinci Oscaruri acordate pentru conformistul *A Place in the Sun (Un loc sub soare)* — adaptare liberă după clasicul roman al lui Theodore Dreiser *Tragedia americană* — ni se par azi mult prea multe. Premiile Academiei au ținut seamă mai degrabă de prestigiul literar decît de calitatea ecranizării realizate de George Stevens, mult mai apropiată de cinematograful anilor '30.

Mai semnificativ a fost Oscarul pentru scenariu (autori: Frank Harvey, Roy Boulting, Paul Dehn, James Bernard) acordat filmului britanic *Seven Days to Noon (Șapte zile pînă la amiază*; regia: Roy Boulting). În maniera *policier*-ului politic, cu accente de farsă, se semnala, pentru prima dată, perico-

lul cercetărilor în domeniul atomic dacă ele urmau să servească scopurilor distructive. Alert și acid, filmul își asigura un succes de popularitate și de prestigiu și va inspira un adevărat val de prozeliți, dintre care unii au depășit întru celebritate modelul lor. *Furtună la Washington* sau primele episoade din seria „James Bond" își află în acest film un inspirat și cam uitat înaintaș.

În sfîrșit, această ediție anunță intrarea pe scena Oscarurilor a cineaștilor din extremul orient. *Rashomon*, filmul lui Kurosawa, a ajuns, via Veneția — unde în toamna precedentă i se acordase Leul de aur — la Los Angeles. De atunci, regizorul său avea să fie adoptat definitiv de Hollywood, mulți dintre cineaștii americani luîndu-i în decursul anilor opera ca model. În 1960, John Sturges va face cu *The Magnificent Seven (Cei șapte magnifici)* o variantă americană la *Cei șapte samurai* (1954). Martin Ritt va realiza în 1964, un *remake* după *Rashomon: The Outraged (Ultragiul)*, cu Paul Newman și Claire Bloom. Iar la sfîrșitul anilor '70, cînd Kurosawa nu mai găsește fonduri la el acasă, „micii moguli" George Lucas și Steven Spielberg nu ezită să-l finanțeze și produc filmul *Kaghemusha* în semn de omagiu adus operei cineastului nipon.

1952 : Evaziuni

După succesul obținut de MGM cu *Un american la Paris*, studiourile Paramount pun la cale o contralovitură. Dar cum nu se simt destul de tari pentru a concura tot pe terenul *musicalului*, se gîndesc la un *super-story* din viața mereu fascinantă a circarilor. De la *Circul* lui Chaplin, încununat cu un Oscar chiar în ediția inaugurală a premiului național al filmului american, lumea de sub cupolă, deși atrăsese și alți cineaști, nu mai fusese recompensată de rîvnita statuetă. Cui, dacă nu maestrului superfastului din deceniile precedente, cel ce intuise pînă la exagerare nevoia publicului de spectaculos, Cecill B. DeMille, putea să i se încredințeze un asemenea proiect, intitulat cît se poate de elocvent *The Greatest Show on Earth (Cel mai mare spectacol)?* Deși își făcuse un renume din apetitul său față de inovațiile tehnice, DeMille, în 1918, nu se arătase receptiv la filmul

color: *„Nimeni nu se va obosi să facă sau să privească filme în culori strălucitoare"*. Iată-l acum, după mai bine de trei decenii, gata să pună la încercare virtuțile tehnicolorului. DeMille era unul dintre puținii mari cineaști hollywoodieni din prima generație, american prin naștere și școlit (absolvise Academia de artă teatrală din New York) înainte de a fi intrat pe un platou de filmare. Încă din 1912, i-a plăcut să meargă și uneori să o ia cu un pas înaintea timpului său cinematografic. Scenariul propus acum nu avea în sine nimic spectaculos: rivalitatea sentimentală și profesională dintre doi acrobați, dar i se dădu libertatea să-l asezoneze cu toate ingredientele posibile. Și imposibile. Fastul exersat în aproape 75 de filme atinge aici cote paroxistice. Timp de două ore și 31 de minute, Charlton Heston, James Stewart, Dorothy Lamour joacă la parte egală cu o mulțime de elefanți, tigri, girafe, pitoni, cai albi și clovni. Succesele și dezamăgirile, truda și lacrimile ce slujeau fiecare în felul său strălucirea circului erau de fapt experiențele proprii lumii spectacolului de orice fel. Deci și ale cinematografului. *Cel mai mare spectacol* reunea ca într-un adevărat Babilon toată suflarea vedetelor cuvîntătoare și necuvîntătoare, toată capacitatea de invenție tehnică și scenaristică (am zice azi, ca într-o melodramă indiană!), cu acea nou ivită nevoie a Hollywoodului de a se privi în oglindă: Sebastian, „cel mare" altădată, acum dat uitării, era o replică masculină la rolul Gloriei Swanson din *Bulevardul amurgului*. Desigur, azi spectacolul ne apare prea gălăgios, prea pestriț, prea melo, prea naiv. Dar atunci el a încercat și a cîștigat pariul supraviețuirii filmului. Prețul — la propriu sau la figurat — nu mai conta. Totul era ca spectacolul să continue și el continua printre paiete și lacrimi. Răsplata a fost la înălțimea investițiilor: Oscarul pentru cel mai bun film al anului i-a revenit.

Studiourile MGM au ținut și ele să dea replica Paramountului și au continuat confesiunile începute în *Bulevardul amurgului*, cu un alt autoportret al Hollywoodului *The Bad and the Beautiful (Frumosul și urîtul/Față în față)*, încununat cu patru Oscaruri și un durabil succes în timp. O actriță (Lana Turner), un scenarist (Dick Powell) și un regizor (Walter Pidgeon) datorează strălucita lor carieră, dar o dată cu ea și eșecul vieții lor intime, unuia și aceluiași personaj: producătorului (Kirk Douglas, în cel mai fascinant rol din cariera sa). Fiecare dintre ei are astfel tot atîtea

motive să-l adore, cît și să-l urască. Peste ani, cînd același producător, ajuns în prag de faliment, le solicită sprijinul, cei trei, de teamă să nu cedeze din nou în fața forței sale de persuasiune, drapată într-un farmec irezistibil, refuză pînă și să vorbească la telefonul la care știau că trebuiau să-i dea răspunsul: vor accepta sau nu să facă un viitor film împreună? Telefonul continuă să sune, să sune. În cele din urmă, actrița, femeia, cedează. Ridică receptorul. La capătul firului se aude vocea *lui*, a producătorului. Regizorul și scenaristul se apropie ca hipnotizați de aparat și pun urechea lîngă receptor. Înțelegi că nu vor putea rezista nici de data asta celui ce îi făcuse să cunoască gustul gloriei plătit cu deznădejdea. Filmul lui Minnelli depășea cu mult cadrilul unor destine individuale, făcînd portretul unor personaje și situații-cheie din istoria Hollywoodului. Marele mogul, producătorul-tiran din anii de aur, de hotărîrile căruia depindea întru totul ascensiunea sau decăderea scenariștilor, regizorilor și actorilor, se pare că a avut ca model pe David O'Selznick și pe Val Lewton, un producător specializat în filme de groază (decedat chiar cu un an în urmă), dar filmul s-ar fi putut inspira tot atît de bine din biografia celor patru frați Warner sau a lui Samuel Goldwyn, fiecare dintre ei pygmalioni ai mai multor vedete, dar avînd pe conștiință nu puține distrugeri de vieți. Pentru rolul actriței, căzută în darul beției, fiica unui fost mare actor, se luase ca punct de pornire viața Dianei Barrymore, fiica lui John Barrymore (în interpretarea Lanei Turner, a cărei viață avea parcă să ia, peste ani, drept model acest rol). Filmul lui Minnelli reconstituia din replici și atmosferă drumul ce ducea către porțile studiourilor. Drum pavat și cu favoruri, abuzuri, minciuni și chiar crime. Crime morale, firește. Iar Hollywoodul lua cunoștință cu luciditate de propria-i duritate. Și nu se mai temea să se arate așa cum era. Era incontestabil un semn de forță și de maturitate artistică.

Cu mai bine de un deceniu înainte de marele rapt din vagonul poștal al expresului Londra—Glasgow (cel mai mare furt al tuturor timpurilor pînă în primăvara 1983, cînd tot în Anglia, la unul din sediile londoneze ale băncii Lloyd, s-a comis o spargere evaluată la șapte milioane de lire sterline), scenariștii britanici T.E.B. Clarke și Charles Crichton (Oscarul le revine pe drept) imaginează în *The Lavender Hill Mob (Oamenii de pe dealul Lavender)* un furt asemănător, pus la cale de un umil funcționar bancar, sîrguincios și

fără pretenții, a cărui virtute unanim recunoscută fusese o viață întreagă extrema sa corectitudine. Numai că ceea ce nu se vedea și nici nu se putea bănui era visul său secret: să pună la cale un furt de lingouri de aur. Ani de zile, el se gîndește la un plan și, la momentul potrivit, dă lovitura. Ce mai contează dacă la sfîrșitul povestirii sale nemaipomenite (filmul este conceput ca un *flash-back)*, cînd se ridică în picioare, vezi că împricinatul este prins cu cătușe de interlocutorul său, nimeni altul decît polițistul care-l muta de la o pușcărie la alta! Comicul se naște la început din seriozitatea cu care imposibilul e pus la cale, cu calm și siguranță, iar apoi din orgoliul cu care pușcăriașul își povestește isprăvile eșuate. Alec Guinness, atunci de 37 de ani și la al șaselea film, face un rol absolut fabulos, inventînd absurdul plauzibil. Eleganța gangsterului său, tonul de confesiune lirică amintesc de gangsterii-gentlemeni din *Declasații* de la prima ediție a Oscarurilor. Spargerea unei bănci — fie și în cheie parodică, prezentată ca singura posibilitate de echilibrare a destinelor sclavilor salariului, uneltele marilor *boss*-i — aducea, în felul ei, și un accent de critică socială, chiar dacă ironia și hazul dominau filmul.

Am văzut că un gen atît de specific american și de popular cum este westernul a fost onorat doar o singură dată *(Cimarron,* în 1931) cu trofeul celui mai bun film. De atunci, și pînă azi, westernul, care a făcut gloria filmului american în toată lumea, va mai primi doar cîteva Oscaruri, nici prea numeroase, nici prea generoase. Dar în 1953, un pseudo-western și un western pur sînge figurează din nou la loc de cinste în palmares, chiar dacă nu obțin Oscarul celei mai bune producții.

Un fals western, *The Quiet Man (Omul liniștit)*, stabilea un record nedoborît pînă azi, aducînd un al patrulea Oscar aceluiași regizor: John Ford. Spun „fals", pentru că filmul păstra toate aparențele genului, deși nu se desfășura în vestul îndepărtat, patria de adopțiune a regizorului, ci în Irlanda sa natală. Nu un cowboy, ci un fost boxer sosește în satul cu pricina pentru a-și alege o nevastă, intențiile îi sînt pe deplin pașnice, dar împrejurările îl vor obliga să recurgă la forța mușchilor săi. Ford reia motivul americanului pacifist, care nu luptă de bună voie, așa cum mai apăruse în *Sergentul York* și va apărea în atîtea alte filme. Fundalul satului irlandez, ca în alte producții peisajul englez

sau scoțian, găzduia astfel o poveste și caractere tipic americane.

Mult mai interesantă este reevaluarea westernului în viziunea unui prestigios triumvirat artistic: producătorul Stanley Kramer, scenaristul Carl Foreman și regizorul Fred Zinnemann. Filmul lor *High Noon (La amiază)* obține patru Oscaruri, dintre care unul aducea pentru a doua oară printre laureații pentru interpretare pe Gary Cooper. Trei bărbați așteaptă la trenul de amiază, într-o gară din vestul pustiu, un prieten abia eliberat din pușcărie. Împreună, urmau să-l lichideze pe șeriful care-i prinsese. Codul atît de strict al semnificațiilor westernului ne indică de la bun început că cei *trei* (eroul pozitiv lupta întotdeauna de unul singur) nu puteau fi decît niște bandiți. O frică paralizantă pune stăpînire pe mica comunitate. Șeriful pare să fie înfrînt încă înainte de sosirea dușmanului, prin abandonul prietenilor săi. El nu găsește sprijin nici la preot (demitizarea bisericii era o atitudine nemaiîntîlnită pînă atunci în filmul american), nici printre guralivii de la cîrciumi, nici chiar la logodnica sa (Grace Kelly, la al doilea rol pe ecran). Ca în *Diligența*, Ford urmărește și aici divorțul între aparență și esență: cei socotiți a fi oameni de nimic — beteagul satului și o femeie ușoară cu suflet curat și generos — sînt singurii care sar în ajutorul șerifului. Limbile orologiului de la gară măsoară minut cu minut apropierea pericolului. Zinnemann dă o impecabilă lecție de suspens psihologic și de acțiune. Șeriful va cîștiga lupta de unul singur, în buna tradiție a eroului american, crescut după doctrina „Do it yourself!" („Bizuie-te pe tine însuți!"). Hotărîrea logodnicei, și a altor cîțiva fermieri, de a interveni într-un tîrziu în favoarea sa, apare necesară doar atîta cît să nu condamne total moralitatea pionierilor americani.

Apologia luptătorului solitar — fie el cowboy sau șerif — neabătut în drumul său de împărțitor de dreptate, atît de dragă publicului american, educat în spiritul individualismului, se va prelungi și în filmul detectiv al deceniilor următoare în figura polițistului obligat să cîștige și el de unul singur bătăliile de pe asfaltul „sălbatic". Nu cele două Oscaruri pentru interpret și muzică mi se par a fi pus însă punctul pe i-ul inovațiilor filmului, ci cel acordat montajului cu adevărat nou în tehnica și ritmul său, anunțînd o mare schimbare în estetica filmului american. Dincolo de idei și subiecte noi

abordînd terenuri nedefrișate pînă în anii '60, marele salt în concepția despre cinema a avut loc la masa de montaj: Oscarul pentru montaj acordat filmului *La amiază* a relevat pe drept un deschizător de drum.

Dornice să repete succesul *Americanului la Paris*, studiourile MGM, cu aceeași echipă și cu același Gene Kelly, pornesc să „cînte în ploaie" *(Singing in the Rain)*. Performanța artistică nu era cu nimic mai prejos decît cea a modelului inspirator. Dimpotrivă. Musicalul avea mai multă vervă, mai multă strălucire, mai mult haz. Dar venea prea tîrziu și nu obținea nici un Oscar. Totuși prezența sa printre candidații anului nu poate fi trecută sub tăcere.

În schimb, cei de la United Artists sînt mai norocoși. Preluînd același model, ei recreează Parisul văzut de la Moulin Rouge din unghiul biografiei lui Toulouse-Lautrec și își adjudecă cu ușurință Oscarurile pentru scenografie și costume.

Moda filmelor biografice dedicate pictorilor avea să continue. Succesul lui *Moulin Rouge* (regia: John Huston; decoruri și costume: Paul Sheriff, Marcel Vertes) a dat ideea studiourilor MGM să realizeze un film despre *Van Gogh (Lust For Life;* ecranizare a romanului lui Irving Stone *Bucuria vieții)* — și prietenia sa cu Gauguin; un Oscar îi va reveni interpretului acestuia din urmă: Anthony Quinn. Tot așa, filme prin nimic deosebite, dedicate unor eroi, din legende sau istorie, ai luptei pentru libertate din Anglia medievală *(Ivanhoe)* sau din Mexicul de la începutul secolului nostru *(Zapata)* aduc în prezenta ediție distincția Oscarurilor pentru cîțiva dintre autorii lor.

1953 : Dezangajarea

În 1946, la numai un an de la sfîrșitul războiului, în *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, producătorul Samuel Goldwyn nu s-a temut să arate dificila și uneori imposibila revenire la viața normală a celor ce au făcut frontul, realizînd o „întoarcere acasă", preludiu la cea omonimă semnată de Hal Ashby, abia în 1978. După opt ani, cînd confruntările ideologice aruncaseră din nou omenirea în atmosfera amenințătoare a războiului rece, posibil oricînd să redevină fierbinte, regizorul Fred Zinnemann și scenaristul Dalton Trumbo

refac drumul în sens invers, arătînd, în *From Here to Eternity (De aici pînă în eternitate)*, dificultățile adaptării de la viața civilă la cea militară. Sîntem într-o unitate ce își efectua stagiul militar în Hawaii-ul scăldat de soarele Pacificului și umbrit de frunzele palmierilor (ce păcat că tehnicolorul nu era încă generalizat!). La clubul ofițerilor, noii veniți — ei frumoși (Burt Lancaster, Montgomery Clift), — ele seducătoare (Deborah Kerr, Donna Reed) sînt întîmpinați cu optimism de lozinca *„Viitorul vostru este alături de noi"*. Atmosfera este relaxată, se bea, se dansează și tinerii ofițeri în devenire au destul timp liber și pentru idile. Armata pare o familie, chiar dacă severitatea instrucțiilor sau unele incidente sentimentale, imposibil de soluționat în perimetrul uniformelor, făceau acest univers familial cam sufocant. Dar tot ca într-o adevărată familie se va reacționa unit în clipa declanșării pericolului din afară, cînd are loc atacul japonez de la Pearl Harbour. Disensiunile, rivalitățile dispar și cu toții sînt pregătiți să lupte și să moară împreună. Văzut azi după atîtea filme dezeroizante, *De aici pînă în eternitate* îți pare un film patriotic, conformist, exaltînd același mit al americanului liniștit, determinat de condiții obiective să recurgă la violență. Dar alta a fost optica contemporanilor, în special a oficialităților, asupra filmului, considerat atunci, prin unele detalii și sinceități, supărător pentru prestigiul armatei. Dovada importanței pe care Administrația a acordat-o filmului a fost dialogul angajat prin intermediul Pentagonului cu studiourile producătoare. Studiourile Warner Bros. discutaseră condițiile de achiziționare a *best-seller*-ului lui James Jones, de la care pornise ideea filmului, și simultan investighează disponibilitățile Departamentului armatei în privința scenariului. Dar Departamentul armatei refuză pur și simplu să furnizeze efectele militare necesare și Warner cedează proiectul studiourilor 20th Century. Fox, Nici ele nu au fost însă mai norocoase. Atunci, Harry Cohn, președintele lui Columbia Pictures, cumpără la un preț mai scăzut drepturile de ecranizare, cu gîndul să se dispenseze de orice ajutor oficial. Dar lucrurile nu s-au dovedit atît de simple. Temîndu-se ca în final filmul să nu fie interzis, Cohn solicită totuși opinia și, respectiv, împuternicirea de a-l realiza reprezentantului autorităților de la Washington pe lîngă studiourile Columbia (exista și un asemenea post!), pe nume Raymond Bell.

Răspunsul nu este însă cel așteptat. Bell spune că romanul nu poate fi ecranizat, că va avea probleme cu Ministerul Apărării, cu Oficiul Producătorilor de film, cu cenzura și îi oferă lui Cohn cîteva argumente concrete: sergentul nu poate avea o aventură cu soția căpitanului; alt sergent nu poate umbla tot timpul beat etc. etc.

Totuși, Cohn nu se descurajează și începe tratative directe la Washington, care vor dura din martie 1951 pînă în februarie 1952, cînd reușește să trimită o variantă a scenariului spre aprobare Departamentului apărării. Răspunsul semnat de generalul Floyd Parks, șeful Oficiului de informații publice al armatei, are următorul conținut: *„Întotdeauna am crezut că scopul armatei în colaborarea cu companiile comerciale de film a fost acela de a înfățișa ofițerii și instrucțiile în adevărata lor lumină, însuflețite deci de idealuri înalte, în așa fel încît filmul să informeze opinia publică asupra standardului moral ridicat al personalului de sub arme, și în mod indirect să determine recrutarea tinerilor în rîndul armatei. În privința prezentului scenariu, consensul a fost că el nu susține nici unul dintre scopurile mai sus menționate, ci dimpotrivă filmările ar provoca un impact defavorabil* [...] *de aceea nici armata, nici Oficiul Informațiilor Publice nu vor susține în nici un fel producerea filmului"*. Discuțiile nu s-au încheiat aici. Scenariul a suferit cîteva modificări în așa fel încît armata să nu aibă impresia că e direct atacată și o nouă variantă a fost înaintată în septembrie 1952 forurilor în drept să redecidă oportunitatea filmului. De astă dată, reprezentanții Pentagonului au mai avut o singură obiecție: să nu se accentueze pe scenele de beție ale sergentului Warden; totuși Departamentul armatei a continuat să ceară alte modificări pînă în ajunul începerii filmărilor propriuzise.

Succesul de public al filmului și cele opt premii Oscar au recompensat din plin perseverența și strădaniile producătorului, dar nu au putut feri filmul de proteste și boicot. Serviciul Amiralității a interzis proiectarea acestuia pentru marina militară și mulți ofițeri superiori au adresat proteste președintelui S.U.A. Dar ca întotdeauna, aceste controverse au sporit popularitatea filmului și spectatorii s-au bucurat să întîlnească, pe ecran, oameni cu defecte și slăbiciuni chiar dacă purtau haina militară. Ceea ce fusese socotit a pune armata într-o lumină dezavantajoasă a avut un efect contrar asupra publicului, care vedea, prin inter-

mediul filmului, armata ca un loc unde se poate trăi cu adevărat.

Pînă la filmul ce urma să fie consacrat biografiei generalului Patton în 1969, poate nici o altă producție nu dăduse însă atîta bătaie de cap nici oficialităților, nici studiourilor cinematografice. Lipsa consensului (existent la filmele dedicate primului război mondial) arăta că acum studiourile, societatea americană în ansamblu evoluaseră și începuseră să-și asume, fie și cu timiditate, riscul de a recunoaște adevăruri incomode.

Peste ani, unul dintre cele opt Oscaruri avea să fie în special amintit, pentru că el a întors din drumul eșecului un cîntăreț, consacrîndu-l ca actor: Frank Sinatra. Idolul fanilor muzicii ușoare din anii '40, aflați la vîrsta ciorapilor trei-sferturi, cărora mii de polițiști trebuiau să le țină piept atunci sînd Sinatra avea cîte un concert pe Fifth Avenue, s-a pomenit într-o seară din aprilie 1950, la Copacabana, incapabil să mai scoată un singur sunet. *„Din gura lui Sinatra nu a ieșit nimic, nici măcar praf"*, scria cu un cinism neechivoc un cronicar american a doua zi după concertul care nu avusese loc. Peste noapte, toate contractele și angajamentele sale au fost anulate. Filmul i-a apărut atunci lui Sinatra ca singura posibilă salvare. El apăruse de cîteva ori pe ecran, dar numai în roluri de cîntăreț. Cu o tenacitate pe măsura unui italian nu de mult ieșit din mizerie, Frank Sinatra s-a adresat directorului studiourilor Columbia, Harry Cohn, cu care nici nu era cine știe ce prieten, solicitîndu-i rolul soldatului Di Maggio din filmul ce îl pregătea. Cohn i-a răspuns că rolul nu era o partitură pentru un cîntăreț și cerea un actor încercat. Sinatra a insistat. Era exact ce dorea să dovedească. Că este actor. Iar rolul fusese parcă anume scris pentru un băiat ca el. Văzînd că argumentele sale nu au avut darul să-l înduplece pe severul producător, Sinatra — bun cunoscător al psihologiei businessmen-ilor — i-a propus un tîrg neobișnuit: în loc să primească onorariul cuvenit pentru rol, să-i dea el lui Cohn cîte o mie de dolari pentru fiecare săptămînă de filmare. Pe deasupra, promitea să-i cedeze lui Cohn și un procent din încasările sale de la Las Vegas, unde era proprietarul unor rețele de jocuri de noroc. La Hollywood nimeni nu a rezistat vreodată unor asemenea propuneri.

Cohn îi promite că se va mai gîndi. Norocul îl servește pe Sinatra. Candidatul principal la rolul respectiv era Eli Walach. Cu o cotă bună la box office, Walach a pretins un onorariu destul de piperat. Atunci Cohn se hotărăște să-i dea rolul lui Sinatra. Iată-l devenit „actor dramatic". Dar perseverența sa nu se oprește aici. Cum începe filmările, el jură prietenilor săi că va obține Oscarul anului pentru cel mai bun rol secundar. Cînd înainte de seara Oscarurilor, suporterii săi new-yorkezi îl conduc la avionul de Los Angeles, Sinatra le spune că nu va veni înapoi fără statueta unchiului Oscar. Și s-a ținut de cuvînt.

Dacă *De aici pînă în eternitate* evocase cu bune și rele momentul intrării Statelor Unite în război, un altul dintre premianții Oscarului se oprea pe un episod din plină conflagrație. *Stalag 17* (regia Billy Wilder) era povestea încercării de evadare a unui grup de prizonieri americani, dintr-un lagăr nazist. Planul lor a fost, și risca din nou să fie, periclitat din pricina unui informator care se află chiar printre deținuți. Cine era el? Motivația filmului îl apropie de genul polițist, dar tensiunea sufocantă, construită pe pînda continuă și reciprocă a personajelor dau filmului și o dimensiune psihologică, fără să excludă însă situațiile ilare, îngemănate cu dramele politice în cel mai neașteptat mod. Ca în viață. Înainte de a fi difuzat filmul, studiourile au făcut o proiecție pentru cîțiva veterani de război, foști prizonieri, dintre care unul, Russell Grover, fusese închis chiar în acel lagăr la Stalag. Faptul că el nu a putut înțelege cum pe un platou s-au putut reconstitui aidoma realitățile tragice trăite de el la mii de kilometri a fost o primă garanție a succesului. Unii critici au comparat *Stalag 17* cu *Iluzia cea mare* a lui Renoir. În rolul eroului cu mască de anti-erou, William Holden își adjudecă Oscarul în competiție cu Burt Lancaster, Marlon Brando, Montgomery Clift și Richard Burton.

Tot ca o consecință a războiului, respectiv a apropierii Americii de Europa, ne apare în cu totul alt gen cinematografic *Roman Holiday (Vacanță la Roma)* — trei premii Oscar. Joc naiv de-a prințesa (Audrey Hepburn) travestită în fată de rînd și îndrăgostită de un reporter (Gregory Peck), povestea amintește în multe sensuri, cu toată inversarea rolurilor, de reporterița îndrăgostită de Mr. Deeds. Regizorul William Wyler nu-și prea bate capul cu veridicitatea, el urmărește farmecul gratuit și crearea unei atmosfere de basm contemporan pe străzile unei Rome postbelice cu mo-

numentele, parcurile, pieţele şi bodegile ei, aşa cum le cunoscuseră soldaţii americani în zilele eliberării. În final, ierarhiile sociale sînt cu o strictețe destul de neamericană respectate. Pentru eroi, ca şi pentru spectator, rămîne doar vraja unui joc frumos. Aparenţele contestatare, fără să jeneze respectul moralităţii, dau sarea şi piperul necesare divertismentului, iar Academiei şansa de a opta onorabil pentru filme neimplicate: *Vacanţă la Roma* primeşte Oscarul pentru scenariu original, alături de *Titanic;* ce-i drept într-o ediţie care nu prea oferea — cu excepţia filmului amintit al lui Zinnemann — contracandidaţi competitivi, ci filme ca *Above and Beyond (Deasupra şi dincolo), The Captain's Paradise (Paradisul căpitanului), Little Fugitive (Mica fugară),* care aveau să intre curînd în anonimat.

Urmărind în ansamblul ei selecţia ediţiei 1953, este imposibil să nu fii frapat de distanţa pe care ecranul american o lua faţă de realităţile naţionale şi internaţionale ale momentului. Anul repeta de fapt politica cinematografică a deceniului patru. Westernul, atît de rar prezent printre premianţi, e acum reţinut ca expresie a nevoii de a exalta trecutul eroic al pionierilor Americii.

Pentru orice spectator, *Shane* (regia George Stevens) este un western obişnuit. Dar, gîndindu-ne la momentul apariţiei sale, nu putem să nu recunoaştem în trama sa aceeaşi teză a caracterului paşnic al americanului obişnuit, care nu pune mîna pe armă decît cînd este provocat (aşa cum apăruse în *Sergentul York, Omul liniştit, De aici pînă în eternitate).* Teza atît de necesară pentru a întreţine psihoza de pericol, de ameninţare permanentă generată atunci de războiul rece. Asemenea predecesorilor săi, cowboyul-şerif, Shane, este şi el obligat, împotriva voinţei sale, să pună mîna pe pistol pentru a restabili liniştea şi dreptatea. Cînd, în scena finală, băieţelul iubitei sale fuge după el să-i ceară iertare, pentru că îl crezuse la început un laş, replica sa scuza în ochii generaţiilor viitoare întreg excesul de violenţă al unui popor care şi-a cucerit nu numai istoria, dar şi geografia cu arma în mînă. Intenţiile de exaltare a sentimentelor patriotice ale scenaristului A.B. Guthrie jr. sînt evidente şi prin situarea acţiunii în preajma zilei de 4 iulie 1819 — aniversarea Independenţei S.U.A. — zi sărbătorită cu cuvenitul entuziasm de fermierii din Alabama (unul dintre acele state sudiste, extrem de reacţionare, patria Ku Klux Klanului), la numai cîteva luni după ce statul lor se alătu-

rase uniunii celorlalte state. Povestea lui Shane devine astfel un imn închinat pionierilor întemeietori ai unităţii Americii, ştergînd cu buretele ficţiunii orice urmă din sîngeroasa rivalitate dintre crescătorii de vite şi cultivatori. Farmecul lui Alan Ladd (Oscarul pentru interpretare), capabil să convingă de orice adevăr, pune stăpînire pe spectator şi el rămîne *cowboy*-ul demn, triumfător.

Momentul dezeroizării *cowboy*-ilor va veni mult mai tîrziu, abia în anii '60, cînd chiar fiica unuia dintre legendarii actori ai westernului, Jane Fonda, va provoca un val de indignare, expunînd părerea ei despre western şi ideologia proliferată de el: *„Cînd eram mică, locuiam împreună cu tata într-o vilă cu piscină la Los Angeles. John Wayne, John Ford, Ward Bond, Victor Maclaglen, de fapt regizorii şi actorii care lucrau de obicei cu tata, pe care i-aţi văzut în atîtea westernuri şi i-aţi admirat şi iubit pentru bravura lor, veneau adesea să-şi petreacă* weekend*-ul la noi. Ei nu purtau însă un sacou, un pantalon şi o cămaşă obişnuite, ci purtau costumul de* cowboy *şi soseau călări, continuînd să se poarte în viaţă ca şi pe ecran. Îmi dădeam seama că era vorba de un joc, dar nu realizam încă atunci că era vorba de un joc mult mai puţin inocent decît părea. Mult mai tîrziu am înţeles că ei, cu toţii, căzuseră într-o capcană, în care, la rîndul ei, s-a lăsat prinsă întreaga Americă. Erau anii cînd vestul sălbatic devenise mitul american prin excelenţă şi cu toţii se identificau cu înfăţişarea şi idealurile* cowboy*-ului care era în mod obligatoriu înalt, simpatic, vesel, puternic, trăgător neîntrecut, generos — aşa încît toată America se simţea înaltă, simpatică, veselă, puternică, generoasă. Şi ceilalţi? Restul lumii? O, ceilalţi, restul lumii erau indienii, erau bandiţii împotriva cărora America trebuia să lupte. Desigur nimeni nu mi-a spus-o atunci — iar filmul se ferea şi mai mult să o spună în acele zile — că albii ocupaseră cu forţa teritoriile indienilor şi îi exterminaseră".* La începutul anilor '50, era acestor adevăruri era încă departe şi am putea adăuga că talentul investit în *westernul*-capcană, atrăsese nu numai spectatorii americani, ci şi publicul de pretutindeni. Căci ce era mai frumos şi mai înălţător decît un western? Ce era mai exaltant decît un personaj nedreptăţit de judecata semenilor, pentru care el se sacrifică? Revăzînd istoria cinematografului american prin filmele care au accedat la recompensa Oscarurilor, nu putem să nu remarcăm felul în care cineaştii americani, într-o perioadă sau alta, au susţinut prin operele lor, cu un real talent, interesele politice şi educaţionale ale

Americii, susținînd caracteristicile ce se doreau emblematice pentru portretul americanului: respectul individualismului, posibilități egale pentru toți, sentimentul că aparține unei mari puteri. Și dintre toate genurile cinematografice, westernul le transpunea cel mai pe înțelesul marelui public.

Pînă și filmele de animație ale lui Walt Disney — sau poate chiar mai mult ele — au fost un aliat de neprețuit în susținerea intereselor naționale ale Americii. De altfel, magicianul *Albei ca zăpada*, al lui *Donald*, *Mickey Mouse* și al prietenilor sau dușmanilor lor — deveniți mascotele soldatului american în tranșee, ca și al celor rămași acasă — a fost cel mai frecvent încurajat prin premiile Oscar. Numai în această ediție, Walt Disney urcase de mai multe ori pe podiumul premiaților pentru un documentar, un documentar-ficțiune și două filme de animație de scurt și mediu metraj, stabilind un record de atunci nedoborît: patru statuete cîștigate într-o singură seară!

Dar evenimentul anului nu era legat nici de motivații ideologice, nici de performanțe artistice, ci de aplicarea în premieră a unei descoperiri tehnice: ecranul cinemascopic.

Cea dintîi proiecție pe un ecran lat — *The Robe (Toga)* — fusese pusă la punct de studiourile 20th Century Fox, salvate astfel de la faliment și recompensate cu Oscarul pentru „imaginație, simț al spectacolului și spirit de prevedere prin introducerea sistemului de proiecție anamorphic". Cu imaginile Romei antice, din vremea împăratului Caligula, în toga căruia era înveșmîntat Richard Burton, se inaugura astfel o nouă tehnică și o nouă eră în istoria cinematografului și se asigura filmului din sala de cinema un important avans în concurența cu televiziunea.

1954 : Contrapunctul superspectacolului — filmul cu buget redus

Deși candidase de patru ori — *Anna Christie* și *Romance*, în 1929-'30; *Camille (Dama cu camelii)*, în 1937; *Ninotchka* în 1939; — Greta Garbo nu obținuse niciodată Oscarul pentru interpretare în vremea cînd făcuse gloria Hollywoodului. Numai după ce Divina, neputînd suporta eșecul unui rol, de altfel ingrat și desigur nepotrivit al *„femeii cu două fețe"*, a

abandonat Cetatea filmului, producătorii și-au dat seama ce pierduseră. La toate propunerile lor ulterioare, cea supranumită Sfinxul, demnă de porecla ei, răspunse prin tăcere. Acum, după treisprezece ani de absență, Academia votează un Oscar onorific și reparatoriu pentru „performanțele ei de neuitat". Credincioasă sie însăși, Greta Garbo nu avea să se înapoieze însă la Hollywood nici măcar pentru a primi statueta. În locul ei, Nancy Kelly, una dintre tinerele speranțe ale anilor '40, a primit statueta, asigurîndu-și astfel șansa singurului ei „rol" menționat de posteritate. Cît despre Garbo, ea nu mai avea nevoie de nici o recunoaștere a unicității talentului ei. Statueta ce i-a fost acordată a rămas mai mult ca un gest de *captatio benevolentiae* al producătorilor, în criză de spectatori.

Pe linia acelorași încercări de a readuce spectatorii în sala de cinema, trebuie inclusă și ideea studiourilor Paramount de a combina într-un singur film: *The Country Girl (Fata de la țară)* două teme ce le purtaseră atîta noroc: viața de culise din *Bulevardul amurgului* și *Cel mai mare spectacol* cu combaterea alcoolismului din *Un week end pierdut*. Nou era portretul soției, întotdeauna prezentată pe ecranul american ca un sprijin moral al soțului căreia acum i se atribuie o atitudine ambiguă generată de rivalitatea dintre soți. El, odinioară cap de afiș al music-hall-ului newyorkez, fusese expulzat din profesie din pricina beției. Acum șansa îi surîdea din nou datorită unui producător ce nu-și putea permite să piardă cei 200 000 de dolari investiți deja într-un spectacol și care îi propune să ia locul protagonistului îmbolnăvit peste noapte. Dar soția se îndoiește că el își va putea stăpîni viciul și, sub aparența devoțiunii și uitării de sine, de fapt temătoare să nu-l piardă, îi sporește neîncrederea pînă cînd îl readuce în micul lor infern.

Cinismul cu care se jucau existențele și destinele artistice în lumea spectacolului face din acest film un precursor al apoteoticului proces deschis după 25 de ani de Bob Fosse în *All That Jazz* celor ce finanțează arta și artiștii ca pe oricare altă marfă. Așa cum apare azi, *Fata de la țară* (în regia lui George Seaton), avea multe șanse să fi fost dat uitării dacă nu și-ar fi legat numele, prin Oscarul de interpretare, de cel al unei actrițe (aflate atunci la al cincilea film), care la scurt timp avea să părăsească și ea pentru totdeauna Hollywoodul spre a deveni principesă de Monaco: Grace Kelly.

Nu este de mirare că frumusețea lui Grace Kelly a fermecat nu numai pe principele Rainier, dar și pe jurații Academiei. Deși nelipsitele comentarii de culise susțin că averea tatălui ei nu a fost străină nici de lansarea, nici de consacrarea lui Grace Kelly. Oricum, declarația tinerei laureate purta deja pecetea unui răsfăț princiar: „*Presupun că nimeni nu are nevoie de o asemenea statuetă. Dar este extrem de plăcut să o poți avea*". În istoria filmului american, ea a rămas și cea care a înlăturat atunci din competiția Oscarului pe una dintre cele mai talentate artiste din cîte a cunoscut Hollywoodul: Judy Garland, candidînd cu rolul din *A Star Is Born (S-a născut o stea)*. Era un *musical* în *remake* după o versiune omonimă, în proză, recompensată cu un Oscar pentru scenariu în 1937, concepută la rîndul său ca o parafrază a altui film candidat la Oscarul 1931—32, *What Price Hollywood? (La ce preț, Hollywood?)*.

În acea seară, din 30 martie 1955, Judy Garland se afla la spital după ce născuse cu o zi înainte un băiat. Cum nimeni nu se îndoia de succesul ei, o echipă a rețelei de televiziune NBC se și instalase la ușa camerei ei de la maternitate pentru a putea transmite un reportaj în direct. Dar cînd Bob Hope a anunțat drept învingătoare pe Grace Kelly, echipa nu a știut cum să se facă mai repede nevăzută. După exact 15 ani, Judy Garland avea să trăiască în realitate destinul jucat de atîtea ori pe ecran, al actorilor care nu pot ține pasul cu gloria și solicitările ei nervoase. Căzută pradă drogurilor și alcoolismului, Judy Garland, fosta soție a regizorului Vincente Minnelli, se sinucidea. Singurul ei Oscar va rămîne cel cîștigat la 16 ani în postură de copil-minune, ca parteneră a vrăjitorului din Oz.

Garland, așa cum a apărut în *S-a născut o stea*, avea să învingă însă timpul într-un fel cu totul neașteptat. La începutul anului 1983, au fost descoperite din întîmplare în depozitele studiourilor Warner Bros. sute de metri de peliculă căzute atunci la montaj, secvențe în care actrița cînta și dansa. Resturile de altădată puse cap la cap au recompus un *one-woman show* care a întors, cum se spune, America pe dos.

Un al doilea Oscar pentru scenariu revenea tot unei ecranizări, *The Broken Lance (Lancea sfărîmată)*, de Edward Dmytryk, un *remake*, după un film al lui Mankiewicz, *The House of Strangers (Casa străinilor)*, 1949. Personajul central este, în ambele versiuni, un tată, american de origine italiană

(naționalitatea furniza justificarea temperamentală a comportamentului său). El își tiranizează cei trei feciori fără să-i lase să-și afirme personalitatea și opțiunile. În primul film, tatăl era de profesie bancher, acum el este fermier și atitudinea sa se potrivește parcă mai puțin tradiției americane de pionieri pe cont propriu, defrișori ai *terrei incognita*, luptători solitari ai căror singuri parteneri erau calul și coltul, eroi veșnic itineranți pentru drepturile lor și ale altora. Concepția autoritarismului unui *pater familias* lega filmul mai curînd de dramele filiațiunii dintr-o Italie a *Arborelui cu saboți*. Poate însă tocmai caracterul insolit pentru moravurile americane, inserat unei atmosfere de factură o'neilliană și montat într-un *story* cu toate aparențele unui western, a determinat jurații să dea filmului votul pentru „originalitatea" scenariului. O originalitate destul de dubioasă, fiind vorba, așa după cum am văzut, de o readaptare, dar Hollywoodul nu s-a sfiit niciodată să-și reia în diferite variante ideile proprii sau ale altora atîta vreme cît era vorba de un succes verificat. Ceea ce în literatură s-ar fi numit plagiat, în film se bucura de o glorie autonomă sub titlul de *remake*. Desigur, valoarea interpreților — Spencer Tracy și Richard Widmarck — a contribuit la credibilitatea povestirii atît de puțin americană în esența ei.

Filmul care a încercat să se folosească de posibilitățile tehnice nou create de culoare și de marile dimensiuni ale ecranului a fost *Twenty Thousand Leagues Under the Sea (20 000 de leghe sub mări;* regia: Richard Fleischer) — Oscar pentru decor și efecte speciale. Imaginația julesverneiană, potențată de tehnica anului 1954, deschideau o nouă perspectivă, la capătul căreia, peste opt ani, aveam să-l întîlnim pentru prima dată pe James Bond în duelul său cu Dr. No. Totuși, *20 000 de leghe sub mări* ne apare astăzi cu mult depășit de urmașii săi. În schimb, un film întors spre trecutul anilor '40 ca modalitate și concepție, pare, tocmai prin aerul său demodat, mai la zi datorită valului „retro": *Sabrina* lui Billy Wilder (candidat la regie și scenariu, dar recompensat doar pentru costum). Filmul începe cu vocea prezentatorului, procedeu atît de frecvent uzitat în anii '30—'40 pentru a introduce spectatorul în acțiune. El ne vorbește de o familie aflată „în grațiile cerului". Sîntem pe domeniile ei de pe istmul vacanțelor miliardarilor newyorkezi la Long Island: piscină deschisă, teren de tenis închis, opt limuzine, un șofer și cîte

altele. Dar șoferul are o fată. O fată cu priviri și mișcări agile de ciută, slabă ca o așchie, dar iute ca argintul viu (Audrey Hepburn, laureata Oscarului cu un an înainte), mereu la pîndă prin tufișuri, prin copaci, pe urmele celor doi frați. Moștenitori de drept ai tuturor acestor bogății, absolvenți la Yale și acum dornici de o cupă de șampanie și de blonde trupește, frații sfîrșesc prin a o observa și a se îndrăgosti amîndoi de ea. Prilej pentru autori de a face o analiză a caracterelor lor (fiecare este invers decît pare), dar și o severă analiză a structurilor de clasă ale democratei Americi. Ca în finalul piesei lui G.B. Shaw *Discipolul diavolului*, asistăm la surpriza unui transfer de personalitate. Fratele care afișa cinismul se va dovedi mai apt de sacrificiu decît cel angelic. Tehnica piesei de teatru, după care filmul se inspiră, se citește cu ușurință, dar Wilder se dovedește a fi același demiurg al universurilor misterioase, mustind de vorbe de spirit.

Indiferent din ce unghi priveau viața, toate filmele anului '54 nu aduceau nimic nou — de fond — față de edițiile precedente. O singură excepție devenită marele cîștigător (opt premii Oscar): *On the Waterfront (Pe chei)*, în regia lui Elia Kazan.

Într-un moment în care toată industria filmului american se îndrepta către subiecte de mare montare spre a putea combate, prin supradimensionare și fast, succesul televiziunii, Elia Kazan propune ca alternativă un film cu buget extrem de modest (sub un milion de dolari), cu intenția de a demonstra că televiziunea putea fi concurată chiar pe teren propriu. Kazan alege un roman de Budd Schulberg, personalitate marcantă în lumea hollywoodiană, critic și comentator de film, care își începea atunci transpunerea scrierilor sale pe ecran. Deși avea toate datele unui *thriller*, povestea ținea mai degrabă de romanul social, arătînd exploatarea docherilor, victime ale unui sistem în care corupția și specula ofereau singura cale de îmbogățire rapidă, în contrast cu condițiile de lucru aspre ale muncitorilor prost retribuiți. Prin portretul brutal făcut unei lumi care legifera nedreptatea la adăpostul privirilor impasibile ale Statuii Libertății, filmul lui Kazan îndemna de fapt la unitate și revoltă, chiar dacă, în final, prin vocea unui preot, muncitorii sînt chemați să se întoarcă la lucru. *Pe chei* readucea pe ecran lumea inadaptaților și nedreptățiților, — adesea parte a unor comunități etnice minoritare în societatea americană, așa cum o făcuse în

Un copac crește în Brooklyn (oamenii de culoare), *Gentleman's Agreement* (evreii), *America, America* (imigranții); sau ca în *La est de Eden* (tinerii). Totuși atitudinea sa contestatară apare paradoxală, dacă ne gîndim că în anii vînătorii de vrăjitoare Kazan a fost printre cei ce și-au denunțat colegi cu vederi de stînga pe lîngă Comisia de investigare a activităților antiamericane, printre cei incriminați de el numărîndu-se și prietenul său, dramaturgul Arthur Miller. Iată de ce unii au explicat cununa celor opt Oscaruri ca o „recompensă" indirectă a Academiei pentru concursul dat de Kazan acelei politici; alții, dimpotrivă, au apreciat filmul ca o dezicere a autorului (și a Academiei) de momentul vînătorii de vrăjitoare, un fel de reabilitare pentru atitudinea sa din trecut, filmul său condamnînd denunțătorii și pe spărgătorii de grevă.

Indiferent de posibilele interpretări, *Pe chei* lansa — într-o societate și, respectiv, o cinematografie al căror idol era *self-made man*-ul, deci insul în lupta și afirmarea sa individuală — un nou erou: colectivitatea, grupul. Și nu o colectivitate oarecare, ci una muncitorească. *Pe chei* era un film de stînga al unui artist care cîndva acționase la dreapta.

1955 : Neorealismul european adoptat și pe coasta Pacificului

Pentru a patra oară consecutiv, ceremonia Oscarurilor era televizată. Din motive tehnice, spectacolele erau însă transmise alternativ: pentru coasta de vest, unde gazde au fost Claudette Colbert și Jerry Lewis, iar pentru coasta de est, regizorul Joseph L. Mankiewicz era cel ce a făcut prezentările. Atracția serii a fost apariția laureatei ediției precedente: Grace Kelly. Logodna ei cu prințul Rainier de Monaco fusese oficial anunțată și, pentru publicul american, destinul lui Grace (născută dintr-o familie de imigranți de origine irlandeză și germană și al cărei tată, după ce fusese fabricant de cămăși accedase la un statut financiar și social de prim rang în orgolioasa Philadelphia) era o confirmare a viselor atîtor *happy end*-uri cinematografice. Grace Kelly devenise în realitate protagonista unui *story* tipic hollywoodian și dacă ar fi să devansăm evenimentele, sfîrșitul tragic de peste trei decenii al actriței va semăna tot cu un *story*,

dar pe măsura filmelor anilor '80. Dacă viața începuse să imite filmele, ecranul se pregătea și el, mai mult ca în trecut, să oglindească viața. Noul val de realism postbelic stîrnit de Visconti, De Santis, De Sica ajunsese, după cum am văzut, prin primele premii acordate unor filme străine, pînă pe coasta californiană a Pacificului.

După ce cu un an înainte Kazan repurtase un succes neașteptat, făcînd din docheri vedete de cinema, acum, patru dintre cele mai importante Oscaruri reveneau unui film ca *Marty*, ce îndrăznea să confere statut de star unui măcelar nearătos (Ernest Borgnine) și iubitei sale, o fată bătrînă ce-și ascundea timiditatea sub o atitudine distantă și acră (Betsy Blair). Erau cei mai neobișnuiți eroi de pînă atunci pentru un platou hollywoodian și cu atît mai puțin pentru podiumul laureaților Oscarului. Prezența lor era aproape un sacrilegiu... Nu am putea spune că în decursul celor 28 de ani de istorie a Oscarului nu se perindaseră pe ecran oameni simpli — nici popularii *cowboys* nu erau aristocrați — dar ei trebuiau să îndeplinească cîteva condiții obligatorii. Prima era aceea de a arăta bine, de a fi frumoși, de a avea pe vino-ncoace; a doua era ca ei să fie personaje victorioase, aureolate de reușita obținută prin forțele proprii. În sfîrșit, eroul putea fi un om simplu, dar el trebuia să fie exponentul unui grup social mai larg pentru care își asuma riscul de a face dreptate: un *cowboy* în vest, un ofițer pe front, un polițist printre gangsteri. Marty, măcelarul-vedetă, nu putea fi asimilat nici unuia dintre aceste tipuri de eroi. El își căuta o fericire mărunță, fără a poseda, pentru atingerea acestui scop, nici unul dintre atuurile necesare eroilor. Nu era nici frumos. Dimpotrivă. Nu era nici isteț. Dimpotrivă. Marty era un personaj anost și butucănos care putea inspira, în cel mai bun caz, mila. Povestea măcelarului, complexat de înfățișarea sa neatrăgătoare și temător că nu va găsi niciodată pe cineva să-l iubească, și întîlnirea lui la balul de cartier de sîmbătă seara cu o fată care împărtășea aceleași spaime și aceleași idealuri ca și el, era într-adevăr ceva cu totul nemaivăzut. Șocul provocat a creat prin insolit și premisele succesului. Rolul i-a adus interpretului său un Oscar și gloria de a fi demitizat frumusețea și reușita, mai mult făcînd un mit din contrariul lor.

Descoperitorul acestui străvechi filon de aur al realismului se numea Paddy Chayefsky și el avea să ajungă unul dintre cei mai reputați scenariști și dramaturgi postbelici. Începutul

îl făcuse cu un an înainte scriind o tele-piesă ce fusese jucată de Rod Steiger și Nancy Marchand. Producătorul său, pînă nu de mult agent literar și regizor de coregrafie, convinge Studiourile United Artists să reia piesa pentru marele ecran. Cu unul dintre cele mai mici bugete cunoscute vreodată în istoria Hollywoodului (proporțional cu prețurile curente): 343 000 de dolari (mai puțin de jumătate din cel al filmului *Pe chei*), regizorul Delbert Mann realizează *Marty* și obține un succes neașteptat, făcînd un nou pas pe drumul reconcilierii cu televiziunea.

De Oscarul atribuit lui Ernest Borgnine, pentru rolul titular, se leagă o anecdotă. Actorul povestește: „*Pusesem pariu cu Jerry Lewis, prezentatorul ediției 1955, pe 1 dolar și 98 de cenți că nu voi fi eu cîștigătorul. Era singurul pariu din viața mea pe care doream să-l pierd. Dacă ați avea posibilitatea să vedeți o secvență din reportajul filmat în acea seară, ați observa că după ce Grace Kelly a deschis plicul și mi-a citit numele, m-am repezit pe scenă și i-am dat ceva lui Jerry Lewis. Erau 198 de monede de cîte un cent înfășurate într-un ciorap roșu al fetiței mele. După două săptămîni, cînd euforia mea s-a mai domolit și viața părea să reintre în normal, am citit telegrama primită de la Jerry Lewis. Îmi scria: «Am pus deoparte banii, dar am cheltuit ciorapul!»*".

O altă dovadă a redescoperirii Europei fusese invitația lansată de Studiourile Paramount actriței italiene Anna Magnani de a o juca pe Serafina din *The Rose Tatoo (Trandafirul tatuat)*, ecranizare a piesei lui Tennessee Williams. Trecuseră șase ani de cînd Ingrid Bergman părăsise Hollywoodul în plină glorie pentru a se căsători cu regizorul italian Roberto Rossellini. Hollywoodul repudiase cu violență gestul actriței suedeze pe care America o adoptase și o condusese la gloria internațională. Acum, era dispus să invite pe prima soție a lui Rossellini să joace în California. De fapt Tennessee Williams scrisese piesa amplasată într-o comunitate de origine siciliană, gîndindu-se la Magnani, dar ea refuzase să susțină rolul pe Broadway la premiera din 1950, din pricina dificultăților de limbă. Acum, ea acceptase dubla sfidare. Dincolo de acest cadril de orgolii și vanități, recompensa Oscarului de interpretare i se cuvenea de drept.

În aceeași ediție, un alt film al lui Elia Kazan *East of Eden (La est de Eden)* după romanul lui John Steinbeck, avea să treacă însă aproape neobservat, deși candidase

pentru regie, scenariu, actor principal și actriță secundară (singura cîștigătoare: Jo Van Fleet); peste numai cîțiva ani filmul avea să fie socotit o piatră de hotar în istoria filmului american și un barometru al stării de spirit a tineretului din Statele Unite.

Deși povestea se petrecea în California printre fermierii anului 1913, spectatorii, în special cei tineri, nu au întîrziat să vadă în eroul lui Steinbeck—Kazan, pe contemporanul lor. Cu doi ani înainte ca John Osborne să-l fi lansat pe Jimmy Porter să-și strige mînia de pe scena londoneză de la Royal Court Theatre, în *Privind înapoi cu mînie*, Call Trask—James Dean iniția de fapt seria tinerilor dezorientați de după război, a răzvrătiților cărora le vine mai ușor să spună „te urăsc" decît „te iubesc". *„E îngrozitor să nu fii iubit, să fii izgonit din paradisul familiei tale"*, mărturisea Call, cel ce își ascundea infinita nevoie de tandrețe sub gesturi arogante, ostile — așa cum o vor face toți eroii „Free Cinema", de la Jimmy Porter din *Privește înapoi cu mînie* la Jo din *Gustul mierii*, de la Colin Smith din *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* la *Billy Mincinosul* sau la Frank Machin din *Viață sportivă*. Dar tot Call, ca și eroii „Free Cinema" de mai tîrziu, va veghea la capătîiul unui tată muribund, șoptindu-i, *„am nevoie de tine"*, ceea ce pentru toți acești răzvrătiți, temători să-și mărturisească deschis sentimentele, însemna: „te iubesc". Iată cum explica Elia Kazan alegerea lui James Dean ca interpret al lui Call Trask: *„Jimmy era Call. Nu exista nimeni mai potrivit. El avea rîcă pe toți tații din lume. Era răzbunător, avea simțul însingurării și se credea persecutat. Era supărăcios și peste toate astea era teribil de talentat"*. Poate că Academia nu a vrut să facă din Eliza Kazan o vedetă la două ediții consecutive. Dar mai degrabă, se poate spune azi că dacă Hollywoodul a putut atunci să elogieze mizerabilismul duios din *Marty*, el nu era încă pregătit să accepte și un film al răzvrătirii. Interesant este că după antecedentele cunoscute, tot Kazan era cel ce propunea în premieră modelul eroului neadaptării totale.

Tot la această ediție, James Dean interpreta un al doilea rol, de aceeași factură, într-un film intrat în competiția Oscarurilor pentru povestea originală a lui Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause (Rebel fără cauză)*. Ca și *La est de Eden, Rebel fără cauză* aducea solia timpurie a alienării tineretului, a contestării juvenile, arătînd că sursa lor nu se afla

neapărat în mediile interlope, ci în egală măsură în cele înstărite unde se putea întîlni din ce în ce mai des protestul față de o societate incapabilă să ofere tinerilor un ideal. Cu aceste prime roluri, James Dean, la numai 23 de ani, este recunoscut, nu prin votul Academiei, ci prin cel al spectatorilor, ca o supervedetă. Popularitatea sa atinge brusc cote neobișnuite și avea să sporească încă prin neașteptatul și tragicul său sfîrșit. La mai puțin de un an, Dean murea într-un accident de automobil, identificîndu-se prin felul său de a trăi și a muri cu personajele ce îl consacraseră. În zilele imediat următoare morții sale se vînd 400 000 de busturi ale actorului și 600 000 de exemplare dintr-un album cu fotografiile sale. Și pentru a confirma dictonul *businessmen*-ilor „totul de vînzare", se spune că o mașină de aceeași marcă cu cea în care se produsese accidentul, un Porsche, a fost expusă pentru a putea fi blestemată contra unui bilet de 25 de cenți, iar hainele actorului au fost vîndute la bursa neagră. La Hollywood, se știe, pînă și moartea trebuie să fie rentabilă. În sfîrșit, cel de-al treilea și ultimul său rol, în *The Giant (Uriașul)* avea să candideze la Oscarul de interpretare, pentru prima dată în istoria Academiei, post-mortem (în 1955). Dar din nou comunitatea cineaștilor americani nu s-a arătat pregătită să recunoască în cel dispărut prototipul tinerilor anilor '50, cu atît mai puțin ar fi putut intui în comportamentul personajului său contestatarii anilor '60 din campusurile universitare californiene. James Dean se numără printre marii absenți din palmaresul Oscarurilor. Dar și fără statuetă, el a rămas, peste ani, un mit. Iată cum îl definea François Truffaut: *„James Dean reprezintă tineretul de azi nu din cauzele de obicei amintite: violență, sadism, istorie, pesimism, cruzime, murdărie, cît pentru rațiuni cu mult mai simple și mai obișnuite: modestia simțirilor, o viață de neîntrerupte senzații tari, puritate morală fără legătură cu moralitatea de fiecare zi — dar cu atît mai riguroasă, o etern juvenilă nevoie de încercări și conflicte, mîndria și regretul de a se simți în afara societății, refuzul și dorința de a i se integra și, în cele din urmă, acceptarea și totodată refuzul lumii, așa cum este ea"*.

În sfîrșit, o a doua statuetă de onoare acordată unui film japonez, *Cei șapte samurai* de Akira Kurosawa, cu Toshiro Mifune în rolul titular, arăta că după ce acceptase filmul european, Hollywoodul recunoștea acum și pe cel din Asia.

Era, de altfel, ultimul an cînd se oferea unui film străin doar un premiu special. Din anul următor, se instituia un Oscar „pentru cel mai bun film de limbă străină". Primul ales va fi tot cel al unui cineast italian: *La Strada* de Federico Fellini.

1956 : Cota cea mai scăzută

Distanța dintre *La Strada* și filmele producției autohtone din competiție era însă atît de mare încît punea în evidență rămînerea în urmă a filmului american, atît în planul temelor abordate, cît și în cel al rezolvării lor. În ultimii ani, toate eforturile studiourilor se concentraseră către găsirea unor soluții de supraviețuire în concurența cu televiziunea. În afară de cele cîteva excepții la care ne-am referit, nimeni nu se mai preocupase să țină pasul cu schimbările unei societăți care, la un deceniu după sfîrșitul războiului mondial, trecuse prin alte convulsii: vînătoarea de vrăjitoare, acasă; în exterior, războiul rece și cel fierbinte de la hotarul dintre cele două state coreene. Filmele acestei a 29-a ediții nu au nici o legătură cu actualitatea, reușind un singur record: să atingă cea mai de jos cotă artistică și de idei din istoria Oscarului.

Este adevărat că profesionalismul filmelor hollywoodiene — cu povestiri perfect articulate, chiar în cazul unor mize dramatice minore, cu magnetismul starurilor universal recunoscute, cu o utilare tehnică suplimentată de cel mai mare buget cunoscut vreodată de o cinematografie națională — au împins mai sus decît meritau filme de serie B sau C (adică de mîna a doua). Și am putea continua alfabetul. Dacă însă în edițiile precedente se încercase o oarecare apropiere de viața obișnuită și de problematica socială vie, chiar dacă nu se depășise un interes local, mărunt, acum ne aflam în fața unor filme fără nici o contingență cu realitățile curente, încercînd prin numele de pe generic o captare a atenției publicului. În acest context, scrierile lui Jules Verne constituie din nou un liman salvator. *Around the World in 80 Days (Ocolul pămîntului în 80 de zile)* — satira la adresa societății victoriene din anul de grație 1872, publicată în 1873, deci vizînd actualitatea acelei vremi, — deși aflat la o distanță cosmică de evenimentele fierbinți ale anului 1956, apare totuși destul de convingător membrilor AMPAS pentru a-i acorda filmu-

lui chiar marele Oscar! Este adevărat că producătorul său, multimilionarul Michael Todd (avea să moară într-un accident de avion exact după doi ani), pe atunci soțul Elizabethei Taylor, contribuise substanțial la finanțarea cercetărilor optice pentru realizarea proiecției pe un ecran lat (sistem ce-i va purta numele: Todd-AO), deci Michael Todd investise o sumă enormă în producerea fanteziei julesverniene și benevolența sa trebuia recompensată. Todd avusese ideea ca fiecare rol, oricît de neînsemnat, numit de atunci „cameo role", să fie interpretat de o supervedetă. Marlene Dietrich, Buster Keaton, Charles Boyer, Victor McLaglen, Frank Sinatra, John Gielgud, Peter Lorre, Cesar Romero, Cedric Hardwicke, John Carradine, Fernandel, Martine Carol, dramaturgul Noël Coward și încă mulți, mulți alții (nu mai puțin de 44), pe lîngă protagoniștii Shirley MacLaine și David Niven, acceptă jocul. Nici parada vedetelor nu justifică însă Oscarul celui mai bun film, plus alte patru. Explicația se află mai degrabă în nivelul scăzut al celorlalți concurenți.

Tot cu cinci Oscaruri, dar mai puțin importante, urma un film la fel de depărtat de actualitate: *The King and I (Regele și cu mine)*. Era, de fapt, un remake pe dimensiuni panoramice și color la *Anna și regele Siamului* intrat și atunci, în 1946, — de neînțeles cum?, — în competiție și printre premiații Oscarului. Istoria guvernantelor, ajunse prințese, se repetă. Era o excelentă cale, naiv-ridicolă, de evaziune din realitate și poate chiar această opțiune tematică a fost recompensată.

Niciodată parcă nu existase o mai mare confuzie de valori în lumea Hollywoodului, năpădită de tot felul de povestiri cu regi și împărați, fără nici o legătură cu trecutul sau prezentul vieții de pe meridianul american. La fel de absurdă pare și povestea din *Anastasia*. O femeie deznădăjduită e tocmai gata să se arunce în Sena, cînd, ca prin minune, e salvată de trei ruși albi. Ei își asumă rolul de pygmalioni, cu gîndul de a o prezenta drept fiica și moștenitoarea legitimă a țarului Nicolae al II-lea, ucis de revoluție, inventînd povestea salvării ei de către doi soldați din armata roșie și fuga ei în Germania. Pare aproape o farsă faptul că o actriță de talentul și expresivitatea unei Ingrid Bergman să datoreze cel de-al doilea Oscar din cariera ei acestei partituri absurde. Un argument destul de solid o determinase însă să accepte rolul. Trecuseră mai bine de șapte ani de cînd părăsise Holly-

woodul, pentru a se căsători cu Roberto Rossellini, și luase totul de la capăt în Europa. Hollywoodul părea să o fi uitat pentru totdeauna, cînd o invită prin studiourile 20th Century Fox să accepte un rol într-un film american. Reluarea relațiilor atîta timp ostile între actriță și Cetatea filmului era facilitată de faptul că filmările urmau să aibă loc în Anglia. Dincolo de omagiul adus talentului lui Ingrid Bergman, Oscarul era în primul rînd o *mea culpa* publică a Hollywoodului față de felul cum o tratase.

Toate aceste relații de culise pot explica multe, dar cum să explici entuziasmul criticului Kate Cameron de la „Daily News" atunci cînd scria: *„Dacă Hollywoodul ar consacra mai mult timp și mai mulți bani unor filme ca* «Anastasia», *am avea mai puține motive să ne îngrijorăm de viitorul cinematografului nostru."*(!)

Nici celelalte filme din palmares nu par să-și merite azi recompensele. *The Ten Commandments (Cele zece porunci)* — drumul lui Moise peste Marea Moartă, către țara aleasă, era doar o grandilocventă ilustrare a legendelor biblice, singura miză valabilă a filmului rămînînd cea a performanțelor tehnice; *The Giant (Uriașul)* ne reîntoarce în lumea crescătorilor de vite din Texas, imaginînd o sagă de familie impunătoare dar monotonă; *Lust for Life (Van Gogh)* — în ciuda emoționalității, un film „exterior", dedicat biografiei marelui pictor francez și a prietenului său Gauguin, reținut azi doar pentru interpreții săi, Kirk Douglas și Anthony Quinn.

Cele cîteva filme inspirate din actualitate nu se diferențiau, în substanță, de celelalte. În *Written on the Wind (Stă scris pe vînt)*, de pildă, locul guvernantei căsătorită cu un rege e luat de o secretară căsătorită cu șeful ei, un magnat al petrolului.

Prin contrast cu cele mai sus citate, un singur film ne apare astăzi nedreptățit: *Somebody Up There Likes Me (Cineva acolo sus mă iubește)*.Povestea boxerului, inspirată din viața lui Rocky Graziano, avea destule momente de adevăr pentru a se face remarcată, mai mult decît pentru imagine și decor. Dar poveștile sportive avuseseră deja partea lor de lauri, iar interpretul rolului principal, Paul Newman, aflat abia la al doilea rol, deși avea 31 de ani și o solidă reputație în teatru, a fost considerat, probabil, tot prea începător pentru o asemenea recompensă. Din nou publicul însă nu a

dat greș. Ca și în cazul lui James Dean, el a recunoscut în Newman starul. Pentru AMPAS, Paul Newman a rămas și el printre marii nedreptățiți — deși a figurat de șase ori printre candidații celui mai bun actor, el nu a obținut pînă astăzi statueta. Ca și Redford, de altfel, al cărui prim Oscar (în 1981) i-a fost acordat în calitate de regizor și nu de interpret.

O serie de măsuri restrictive au sfîrșit prin a se întoarce împotriva producției cinematografice americane. La rampă ajunseseră acum filmele concepute în anii de după intrarea în vigoare a acordului de tristă amintire, impus de politica vînătorii de vrăjitoare. Este vorba de înțelegerea dintre Asociația scenariștilor și diferitele companii producătoare, care, din 1952, interzisese studiourilor să colaboreze cu scenariștii interogați pentru vederi de stînga de către Comisia de investigare a activităților antiamericane. O primă consecință a fost că mulți dintre scenariștii importanți au fost izgoniți, iar alții nu au mai putut lucra, întrucît refuzau să folosească un nume-paravan. Faptele au ieșit însă la iveală cu ocazia celei de-a 29-a ediții într-un mod cît se poate de neașteptat, în așa fel încît chiar dacă unele dintre filmele respectivei ediții nu au rămas memorabile, în schimb incidentele provocate nu au fost uitate.

Unul dintre filme, *Friendly Persuassion (Persuasiune prietenească)*, încercase să abordeze într-o formulă mascată procesele de conștiință în fața unor opțiuni politice. Chiar dacă acțiunea se petrecea în vremea războiului de secesiune, aluziile la timpul prezent erau destul de transparente. Problematica abordată cu subtilitate a adus filmului Oscarul celui mai bun scenariu al anului. Dar autorul scenariului, Michael Wilson, fusese șters de pe generic întrucît el se numărase printre cei ce refuzaseră să răspundă sus-numitei comisii. Academia s-a aflat astfel în situația absurdă de a decerna Oscarul unui cineast al cărui nume fusese, din motive de cenzură politică, absent de pe generic. Votul a fost atunci repetat și a revenit, fără probleme, ecranizării după Jules Verne. (În anul următor, Michael Wilson s-a aflat din nou în aceeași situație.)

Nu era însă singura întîmplare care să fi prejudiciat statutul de libertate de creație al Hollywoodului.

O situație la fel de ciudată a fost pusă în lumină de Oscarul pentru scenariu original (atribuit lui Robert Rich) pentru *The Brave One (Cel curajos)* — povestea unui băiețel care se împrietenește cu un taur, împiedicînd apoi trimi-

terea acestuia la pieire într-o coridă.Dar cînd numele scenaristului a fost strigat, nimeni nu s-a prezentat pe podium. Motivul era simplu: nu exista nici un scenarist cu acest nume. Adevăratul autor era însă Dalton Trumbo, unul dintre cei „zece neprietenoși", figurînd și el pe lista neagră pentru vederile sale politice. Desigur, majoritatea membrilor Academiei nu cunoșteau atunci secretul. Misterul privind adevărata identitate a scenaristului a fost lămurit abia după cîțiva ani, cînd destinderea a început să se facă simțită nu numai în politica internațională, ci și acasă în S.U.A. Și totuși au trecut alți 20 de ani pînă cînd, chiar cu un an înaintea morții lui Trumbo, președintele în exercițiu al Academiei, Walter Mirisch, să-i înmîneze în mod oficial statueta ce de drept i se cuvenea din 1956.

1957 :
O punte între vechi și nou

Șapte premii Oscar încununează filmul englezului David Lean, *Podul de pe rîul Kwai*, scris de Carl Foreman, așa cum este menționat azi în dicționare, dar și de Michael Wilson, care nu avusese dreptul să semneze (la un moment dat ambii scenariști au fost reținuți pe listele negre). Dar Academia nu intră într-un incident asemănător ca în anul precedent, întrucît premiul pentru scenariu (ecranizare) revine autorului romanului inspirator, Pierre Boulle. Regizorul britanic David Lean candidase de patru ori pentru Oscar: de două ori pentru *Scurtă întîlnire* (ca regizor și ca scenarist) în 1946, odată pentru *Great Expectations (Marile speranțe)* în 1947 și pentru *Summertime (Zile de vară)* în 1955; acum era pentru prima dată cînd îl obținea. Filmul făcea rechizitoriul absurdității războiului într-un fel cu totul original. Un grup de soldați și ofițeri britanici, căzuți prizonieri în timpul celui de-al doilea război mondial în jungla birmaneză, sînt obligați de japonezi să ridice un pod necesar ofensivei lor. La început, britanicii refuză să slujească astfel dușmanul, dar treptat degradarea fizică și morală pune stăpînire pe ei. Colonelul, conducătorul grupului (Alec Guinness), își dă seama că doar un scop imediat, apt să le mobilizeze eforturile, le va da puterea să reziste, să supraviețuiască. Atunci de ce să nu construiască podul? Ce importanță avea dacă va servi japonezilor? Important era ca oamenii lui să se simtă liberi, să muncească, să aibă un țel, iar eficiența lor le va demonstra superioritatea asupra inamicului și doar așa vor putea să impună respectul pentru rangul și uniforma lor. *„Mai bine să trăiești ca un om obișnuit decît să mori ca un gentleman"*, spune colonelul. Ridicarea uriașei construcții începe și se desfășoară în condiții obiective și subiective dramatice. Dar colonelul persevera în efortul lui ce pare nebunesc. Munca îi salvează de la trîndăvie, de la boală. Lecția demnității nu este numai o demonstrație de orgoliu, ci reprezintă convingerea lor că nimeni nu poate munci bine atunci cînd este asuprit. Totuși, „războiul nu este un joc de crichet". Cînd uriașa construcție va fi înălțată, iar calea ferată ce o traversa va fi montată la loc, englezii primesc ordinul să arunce podul în aer. Colonelul, pentru care spectaculoasa construcție reprezenta victoria sa personală asupra delăsării, a morții și a dușmanului, refuză să o facă. Din tactică a supraviețuirii, podul de pe rîul Kwai devenise însăși rațiunea sa de a fi. *„Cine este nebun?"*, se întreabă el cînd se vede acuzat datorită refuzului său. Și tot el răspunde: *„Lumea este nebună"*. Grandioasa explozie din final încununează filmul cu o metaforă semnificînd absurditatea războiului, inutilitatea eforturilor și a sacrificiilor omenești ori de cîte ori armele vorbesc în locul cuvintelor. Podul fusese un alt front de vest unde... nu se întîmplase nimic, muriseră doar niște oameni. Peste 27 de ani, filmul lui Lean reactualiza mesajul filmului lui Lewis Milestone, după romanul lui Remarque.

Nu era însă singurul film al ediției interesat să privească starea de beligeranță cu Japonia din alt unghi: „Statele Unite și Japonia încheiaseră un prim tratat de asistență mutuală bilaterală, inaugurat în 1950—'51. *Sayonara* (Oscar pentru ambele roluri secundare) era un *love story* venit în sprijinul noii politici, pledînd pentru nevoia de înțelegere între țări pînă ieri inamice. *Sayonara* era de fapt încă un film-comandă. Între o japoneză și un soldat american se înfiripă o poveste de dragoste (Alain Resnais va face *Hiroshima, dragostea mea* peste doi ani), dar tinerii nu se pot căsători, căci în primele zile de pace nimeni nu era pregătit să accepte o asemenea familie. Un pact al sinuciderii ca în *Romeo și Julieta* va pune capăt iubirii și vieții lor.

Între aceste două filme, marcate fiecare în felul său de tragedia războiului, premiul pentru scenariu original, acordat

lui George Wells pentru *Designing Woman (Creatoarea de modele/Stilista)*, aducea ecoul pe cît de agreabil pe atît de desuet al anilor '30. Un ziarist sportiv (Gregory Peck) și o desenatoare de modă (Lauren Bacall) se întîlnesc la o petrecere, se căsătoresc în 24 de ore și descoperă tot atît de repede că nu au nimic comun în afară de... dragoste (reeditînd *story*-ul și succesul *Femeii anului*, onorat cu aceeași distincție în 1942). Distanța dintre maniera comediilor trăsnite — cu toalete fistichii, cu tonul spiritual-frivol, cu furtunile lor într-un pahar de whisky — și absurditatea războiului *(Podul de pe rîul Kwai)* sau experiența tragică a îndrăgostiților ce plătesc tribut însăși viața lor resentimentelor generate de război, prelungite și după terminarea ostilităților *(Sayonara)*, măsoară drumul parcurs în numai un sfert de secol de *story*-ul hollywoodian. Asocierea acestor filme atît de diferite într-o aceeași ediție era, în cel mai înalt grad, semnificativă și pentru sfîrșitul unei epoci și începutul unor noi experiențe în filmul american.

Surpriza ediției a fost provocată de Oscarul celui mai bun rol feminin. Judy Garland și Carroll Baker refuzaseră amîndouă rolul unui fel de dr. Jekyll și Mr. Hyde din *The Three Faces of Eve (Cele trei fețe ale Evei)*: cel de soție umilă, de fată-de-viață și de femeie independentă. 20th Century Fox apelaseră atunci la o tînără speranță care făcuse numai două filme: Joanne Woodward (viitoarea soție a lui Paul Newman). Ea acceptă și reușește să obțină statueta într-o competiție cu Deborah Kerr, Anna Magnani, Elizabeth Taylor și Lana Turner.

Dintre producțiile candidate la mai multe categorii, dar rămase în afara oricăror recompense, *Twelve Angry Men (12 oameni furioși)* al lui Sidney Lumet aducea o nouă dovadă că o serie de filme care nu aveau să îmbătrînească o dată cu trecerea anilor au cedat adesea locul pe podiumul premiaților celor ce urmau să fie date uitării cu Oscar cu tot. Pledoaria eroului interpretat de Henry Fonda pentru o justiție care să nu condamne, dacă există fie și umbra unui dubiu asupra vinovăției, rămîne de o eternă și emoționantă actualitate. Dar Henry Fonda, într-unul dintre cele mai interesante roluri ale sale nici măcar nu figura printre candidați. Unul dintre cei mai mari actori americani avea să aștepte astfel alți 25 de ani pînă să i se acorde Oscarul, chiar pentru ultimul său rol, cu cîteva luni înainte de a muri. Dar să nu anulăm dreptul la greșeală. O greșeală purtînd atunci semnătura celor 2 000

de membri titulari ai Academiei. Era pentru prima dată, din 1946, cînd regulamentul se schimbă, candidați și laureați fiind deopotrivă votați doar de membrii titulari ai Academiei.

Academia se înclina însă pentru a doua oară consecutiv în fața geniului lui Fellini. Oscarul pentru cel mai bun film străin al anului revenea *Nopților Cabiriei*.

1958 : Un nou declin, un nou record

Oscarul își începea cel de-al patrulea deceniu de existență cu un record absolut, nouă statuete acordate unui singur film: *Gigi*.

Gigi era replica Hollywoodului la succesul lui *My Fair Lady* pe Broadway. Aveau să treacă alți șase ani pînă cînd versiunea muzicală a piesei lui G.B. Shaw să ajungă la rîndul ei pe ecranul hollywoodian. *Gigi* a parcurs mai devreme același traseu. Inițial, o piesă de teatru, de fapt dramatizarea unei nuvele a romancierei franceze Collette, *Gigi* fusese ecranizată în Franța cu Danièle Delorme în rolul titular. Broadway-ul preluase filmul și-l adaptase în formă de musical cu Audrey Hepburn în rolul titular. Studiourile MGM apelează din nou la cel socotit „vrăjitorul musicalului", Vincente Minnelli, pentru a adapta spectacolul pentru ecran. Cine alta putea fi franțuzoaica, crescută de bogata ei mătușă pentru a deveni o demimondenă a Parisului anilor 1900, dar care se încăpățînează să se căsătorească numai din dragoste, dacă nu Leslie Caron, actrița de origine franceză ce-și făcuse triumfalul debut în *Un american la Paris?* Iată-ne, așadar, din nou la Paris, dar în plină *belle époque*, înainte ca traumatismele celor două conflagrații mondiale să fi înnourat cerul și inimile parizienilor. Un Paris senin, deci, pus pe glume și petreceri, fără grija zilei de mîine, scăldat într-o dulce nepăsare. Umbrelușele de dantelă scoase la plimbare de femei frumoase în Bois de Boulogne, ceșcuțele de Sèvres din care se bea ceaiul în saloane elegante și, mai ales, canotierul și vocea lui Maurice Chevalier definesc epoca. Invitația la veselie, făcută de Minnelli, respira atîta eleganță și rafinament încît nimeni nu i-ar mai fi putut reproșa filmului lipsa sa de legătură cu lumea reală. Dimpotrivă, publicul putea să-i mulțumească de astă dată pentru o evadare de

bun gust într-o lume ce semăna cu cea a basmelor de altădată. Dar anii de tranziție de la un Hollywood al utopicelor *happy end*-uri la cel al realității-șoc, asociază din nou într-o aceeași ediție filmele inocente cu cele dure.

Legătura cu realitatea avea să o facă într-un mod destul de neașteptat filmul unui producător și regizor independent, Stanley Kramer: *The Defiant Ones (Lanțul)*. Pentru prima dată, Kramer aducea pe ecranul american un om de culoare (Sidney Poitier) și un alb (Tony Curtis) legați, la propriu, printr-un destin comun. Este, probabil, destul de greu de înțeles pentru un european cantitatea de nitroglicerină conținută într-o asemenea idee.

În urmă cu 19 ani, Hattie McDaniel fusese prima actriță de culoare onorată cu un Oscar, dar pentru un rol secundar, care nu contravenea cu nimic situației subalterne, singura permisă personajelor de culoare. În anii celui de-al doilea război mondial, *Casablanca* făcuse o altă mare concesie în faimoasa scenă de la barul lui Rick, unde Ilsa Lund discuta de la egal la egal cu Sam, pianistul de culoare. Dar *Casablanca*, un film-comandă în condițiile războiului, urmînd să arate, între altele, că diferențele rasiale nu mai contau cînd cauza umanității trebuia apărată.

Acum, Kramer, regizorul marilor cauze, se angajase să demonstreze că divergențele de rasă din societatea americană puteau fi depășite. Doi pușcăriași — unul alb și altul negru — evadează așa cum erau legați, unul de celălalt, cu lanțurile. Paznicii, porniți pe urmele lor, incapabili să-i găsească, sînt siguri că: *„Se vor omorî între ei înainte de a face cinci mile"*. Dar faptele le contrazic așteptările. Povestea celor doi evadați devine credibilă, întrucît nu face abstracție de prejudecățile fiecăruia dintre ei (Negrul: *„Îți mulțumesc că m-ai scos din apă"*. Albul: *„Am făcut-o numai ca să te împiedic să mă tragi la fund")*, ci pune doar dorința firească de supraviețuire a fiecăruia dintre ei mai presus de aceste prejudecăți. Obstacolele lungului drum spre libertate fac însă să se nască înțelegerea și solidaritatea. Cînd în final, eliberați unul de celălalt negrul se va îndrepta singur către un ținut mlăștinos, albul se va lua după el să-l prevină, să-l oprească, să-l salveze. Dincolo de motivațiile politice ale momentului, *Lanțul* rămîne pînă azi unul dintre cele mai progresiste și mai umane filme americane prin felul în care a privit fenomenul rasial din Statele Unite, fără menajamente, propunînd

o cale simplă de înțelegere între oameni, indiferent de culoarea pielii lor.

Recompensat pentru scenariu și imagine, nimeni nu s-a gîndit însă să-l propună printre candidații de interpretare și pe Sidney Poitier. Tot ca o reparație el va deveni primul actor de culoare laureat cu un Oscar pentru un rol principal abia după cinci ani, un rol naiv în *Lillies of the Field (Crinii sălbatici)*.

Între cele două extreme, *Gigi* și *Lanțul*, celelalte filme se înscriu cuminte în genurile clasice. Dintre ele *The Big Country (Ferma din Arizona)*, în regia lui William Wyler, readuce în versiune de western laitmotivul expansionismului american. Lupta dintre doi fermieri pentru un fir de apă din „țara cea mare", unde exista de fapt pămînt pentru toți, se sfîrșește după 2 ore și 45 de minute cu moartea capilor celor două clanuri vrăjmașe. Apa va fi a tuturor. Regăsim toate ideile și personajele westernului clasic susținute de o distribuție de mare popularitate: Gregory Peck, Charlton Heston, Jean Simmons, Carroll Baker. Un Oscar pentru cel mai bun rol secundar revine lui Burl Ives, bătrînelul cu replica, ochiul și mîna pe trăgaci la fel de iuți, care va plăti și el în final faptul de a nu fi înțeles legea ospitalității pentru noii veniți.

Separate Tables (Mese separate) — după o piesă de Terence Rattigan —, este o altă „scurtă întîlnire", într-o localitate balneară de pe coasta sudică a Albionului. După 23 de ani de carieră și 52 de filme, *Mese separate* aduce prima candidatură și cu ea primul Oscar lui David Niven, în rolul unui escroc inofensiv ce se pretinde a fi fost maior, pentru a cuceri inimi credule cu istoriile unor imaginare fapte de arme.

Oscarul pentru film străin acordat, probabil, în amintirea epocii apuse a comediei de aur, aduce un binemeritat omagiu *Unchiului* lui Tati.

1959 :
Istoria ca superproducție

Cu tot succesul, *Gigi* nu reușise să restabilească balanța financiară a casei MGM, amenințată ca și celelalte studiouri de concurența televiziunii. Totuși ele persevorează să-și reechilibreze bugetul tot prin producții-mamut. Apariția

ecranului cinemascopic revoluționase optica și tehnica cinematografică invitînd la tot felul de excese scenografice, coloristice, de amploare a figurației, ceea ce antrena creșterea considerabilă a bugetului unui singur film și deci impunea reducerea numărului total de producții dintr-un an. *„Filme puține, dar cît mai mari"* — devenise sloganul studiourilor. În această situație, MGM investește cel mai mare buget de pînă atunci, 15 milioane de dolari, într-un singur film. Va cîștiga totul sau va pierde totul. Nici un subiect nou nu le inspira însă destulă încredere pentru un asemenea risc. În schimb, succesul *remake*-ului din anul precedent, *Gigi*, îi face să recurgă tot la ideea de *remake*. MGM va ecraniza din nou cel mai important film epic din perioada anterioară sonorului (1907), *Ben Hur*, poveste reluată cu un extraordinar succes și în 1925 cu Ramon Navarro în rolul titular. *„O capodoperă de studiu și răbdare, o fotodramă plină de măiestrie"*, scrisese ziarul „New York Times" după premiera filmului lui Wyler. Istoria evreului bogat, redus la condiția de sclav de către fostul său prieten roman, face din regizorul William Wyler, conducătorul celei mai mari oști cinematografice din cîte existaseră pînă atunci. Timp de trei ore și 32 de minute, călătorim printr-o antichitate a construcțiilor maiestuoase și asistăm timp de 11 minute la spectacolul faimoaselor curse de care romane, secvență pregătită de Wyler vreme de trei luni. *Ben Hur* a fost socotit vîrful de lance al politicii financiare a MGM. Realizator experimentat, Wyler reușește să dea relief psihologic caracterelor și o stare de emoționalitate înfruntărilor lor, populînd ecranul nu numai cu fast și figurație, ci și cu sentimente și suspens dramatic. Verdictul nu poate fi decît în favoarea unei asemenea probe de profesionalism. *Ben Hur* e propus să candideze la 12 categorii și i se acordă Oscarul pentru 11 dintre ele. Un record absolut. Era pentru a doua oară (după *Gigi)* cînd un *remake* era ales cel mai bun film al anului. Cu *Ben Hur* se atinsese apogeul superproducției istorice. Pînă și criticii cei mai severi, în ciuda rezervelor față de moda superproducțiilor ce tindea să înlocuiască calitatea prin cantitate, l-au consacrat ca model optim al genului.

Față de asemenea sfidări financiare, cărora nu le puteau face față decît studiourile principale, dar și ele cu greu, producătorii independenți, dornici de afirmare, trebuiau să descopere căi mai accesibile către favorurile publicului. Amintindu-și de succesul unui film-de-cameră ca *Marty*, o companie

mai mică (ICF) cumpără, împreună cu regizorul George Stevens, drepturile de ecranizare a jurnalului unei tinere evreice din Olanda ocupată de hitleriști, Anna Frank, condamnată să moară înainte de a fi trăit. Însemnările făcute de Anna între 13 și 15 ani (din septembrie 1942 pînă în august 1944, cînd nemții descoperă familia Frank în ascunzătoarea ei) transpuse în alb și negru, pe ecran normal, capătă o forță dramatică de neegalat de nici o superproducție. Casa, transformată azi în muzeu memorial, cu scara ei îngustă de 60 de centimetri, tipică pentru arhitectura Olandei, unde prețul pămîntului răscumpărat cu atîta trudă din apele oceanului îi face pe olandezi atît de benefic zgîrciți cu risipa spațiilor, casa de tragică amintire a fost reconstituită pe platou așa cum era în realitate și cum poate fi și astăzi văzută la nr. 263 de pe strada Prinsengracht din Amsterdam. Regizorul George Stevens a recreat toate spaimele și speranțele celor opt claustrați de teama urgiei naziste. *„Aș dori să trăiesc și după moarte"*, scrisese în jurnalul ei Anna Frank. Prin filmul lui Stevens, *The Diary of Anna Frank (Jurnalul Annei Frank)*, dorința celei ce în ciuda ororilor și morții credea: *„Și totuși oamenii sînt buni"*, a fost împlinită. O modalitate estetică sobră, bazată în special pe montaj, arăta că cinematograful avea și o altă cale de salvare. Mai economică. Între *Ben Hur* și *Jurnalul Annei Frank* exista totuși un punct comun: istoria. O istorie la fel de crudă și de eroică din care, din păcate, omenirea a învățat întotdeauna prea puțin.

Pe linia operelor ce refuzau superproducția, *Drumul spre înalta societate (Room at the Top)*, în aceeași ediție, prilejuia pentru prima dată unei actrițe franceze — Simone Signoret — obținerea Oscarului pentru cel mai bun rol.

Competiția dintre grandilocvența superproducțiilor și filmul modest ca mijloace, dar percutant ca idee, avea să continue de-a lungul unui întreg deceniu, aducîndu-i acestuia din urmă cîștig de cauză către sfîrșitul anilor '60.

Anii '60

„Producțiile independente au fost salutate ca un panaceu la maladiile Hollywoodului, ca o garanție a unei noi libertăți, ca o sursă de noi talente și de noi idei."

RICHARD DYER MacCANN

Oricîte tatonări și confuzii ar fi dominat producția cinematografică americană din anii '50 un lucru era clar pentru toată lumea: dacă dorea să supraviețuiască, filmul nu mai putea fi cum a fost. Mai întîi, starul în înțelesul și cu atuurile sale tradiționale nu mai putea susține singur succesul unui film. Arta imaginii trebuia să se bizuie din ce în ce mai mult fie pe inovațiile tehnice (mereu mai costisitoare), fie pe magnetul unor noi idei, ceea ce implica lărgirea ariei tematice și apropierea filmului de realitate. Noile exigențe din lumea filmului nu făceau însă decît să le oglindească pe cele din conștiința publicului în urma atîtor și atîtor mutații din viața socială și politică a unei Americi pe cale să abandoneze multe tabuuri, anulate de însăși dinamica istoriei.

Schimbările nu au venit însă de la sine. Transformarea uzinei de vise nu avea să se producă peste noapte. Înnoirile începute în anii '60 se vor desăvîrși abia în deceniul următor.

Dar să începem cu începutul.

La 20 ianuarie 1961, la Casa Albă se instala cel mai tînăr președinte din istoria Statelor Unite: John Fitzgerald Kennedy. Avea 43 de ani și urma celui mai vîrstnic președinte american de pînă atunci, republicanul David Dwight Eisenhower care părăsea scaunul prezidențial la 73 de ani. Distanța dintre cele două generații avea să fie simțită chiar de la primele cuvinte din discursul inaugural al noului ales: *„Să o luăm de la capăt"*. Iar nevoia unor „noi frontiere" — cum numea, cu o metaforă, tînărul președinte John Fitzgerald Kennedy programul său de guvernare — se făcea resimțită nu

numai în viața socială și politică a Statelor Unite, dar și în cea artistică și culturală.

Totuși, în ciuda promisiunilor și speranțelor de după războiul din Coreea, cînd America își spusese că nu va mai repeta niciodată o asemenea experiență, are loc invazia eșuată de la Playa Giron contra Cubei și curînd o nouă aventură militară de proporții se va angaja în Vietnam.

Dintre programele naționale, cel al cercetării spațiale și, mai ales, cel pentru o Americă mai democrată și mai morală aveau să-și pună cel mai vizibil pecetea asupra industriei de film. Citîndu-l pe Lincoln, Kennedy a făcut apel la *„îngerii mai buni din firea omenească"* pentru a stabili relații mai normale între toți cetățenii americani, ceea ce însemna, în special, garantarea drepturilor legislative civile pentru oamenii de culoare. *„În scurtă vreme, orice american, indiferent de rasa sau culoarea sa, trebuie să capete posibilitatea să se bucure de privilegiile de a fi cetățean american"*, spunea președintele Kennedy în faimosul său discurs ținut în 1963 în statul Alabama (locul unde cu cîțiva ani înainte își plasase acțiunea eroică *Shane*), cu puțin timp înainte de a fi asasinat. În aceeași cuvîntare, J.F. Kennedy a ținut să releve: *„Atunci cînd americanii sînt trimiși în Berlinul de Vest sau în Vietnam, nu se face apel doar la cei cu pielea de culoare albă"*.

Pentru a realiza noua politică se impunea ca o nouă echipă să intre în Administrație și să conducă destinele țării. Iată cum comenta fenomenul economistul american J.K. Galbraith: *„Am avut primul meu post în Administrație în timpul președinției roosveltiene. Aveam 33 de ani. În vremea aceea, atît în Senat, cît și în Camera reprezentanților erau mulți politicieni cu un orizont intelectual limitat și, în majoritatea cazurilor, destul de puțin inteligenți, ca să nu mai vorbesc de reprezentanții statelor sudiste, despre care se poate adăuga că, pe deasupra, nici nu erau prea onești. Azi* (e vorba de anii '60 — *n.n.*), *nivelul intelectual al senatorilor, capacitatea lor de a înțelege problemele epocii sînt infinit mai elevate. Aproape jumătate dintre ei s-ar simți la locul lor ca profesori în oricare dintre universitățile americane. Sigur, aceasta nu este un criteriu categoric, dar așa ceva nu era cu putință altădată"*.

O schimbare asemănătoare se putea observa și în lumea filmului. Industria cinematografică americană, inițiată de o mînă de imigranți talentați, se transformase destul de repede într-o împărăție autocratică, condusă de cîțiva producători, repede porecliți — datorită autoritarismului lor:

marii moguli. Generația vîrstnicilor nu avusese nici o pregătire specială. În imensa lor majoritate, ei învățaseră cinema după ureche, din mers.

Lui William Wellman i se încredințase regia filmului *Aripi* (cel dintîi premiat al Oscarului în 1927—'28), numai pentru că în timpul primului război mondial fusese pilot; vestiții frați Warner își începuseră activitatea în comerțul de biciclete; așa cum Samuel Goldwyn, înainte de a ajunge temut producător și director de studiouri, fusese negustor de mănuși; asociatul său de la MGM, Louis B. Mayer, se improvizase producător fără nici o cunoaștere prealabilă a artei sau tehnicii filmului, numai datorită unei moșteniri al cărei capital se cerea investit într-un fel sau altul; John Ford lucrase mai bine de zece ani într-un atelier de cizmărie cînd a venit pentru prima dată la Hollywood să-și ajute fratele și s-a angajat accesorist pe platou; Howard Hawks și-a făcut intrarea în cinema tot ca accesorist și își mai rotunjea salariul ca pilot pe mașini de curse; King Vidor, alt regizor așezat astăzi în panteonul cineaștilor americani, a fost mai întîi simplu proiecționist.

Între ei, David O. Selznick părea în ochii multora un mare intelectual datorită obiceiului său de a-și transmite dispozițiile în scris, în timp ce majoritatea producătorilor preferau să le dea verbal — întrucît, ca și supervedetele din anii de început, nu prea se simțeau în largul lor cînd trebuiau să-și formuleze ideile în scris. Tot ca o excepție a fost privit și George Cukor, care a debutat ca dialoghist la filmul lui Milestone *Pe frontul de vest nimic nou*, după ce cîștigase o oarecare experiență ca regizor secund pe Broadway. În sfîrșit, Frank Capra, care ajunsese la cinema după ce absolvise Facultatea de chimie din Los Angeles, era socotit de-a dreptul un fenomen.

La începutul anilor '60, învățămîntul cinematografic cunoaște însă o dezvoltare fără precedent în Statele Unite. Rezultatul a fost că la sfîrșitul decadei o întreagă pleiadă de tineri școliți băteau la porțile marilor studiouri. Ușile nu le-au fost însă deschise ușor. Tocmai atunci cele șapte studiouri de prim rang (MGM, Paramount, Warner Bros., 20th Century Fox, Columbia, Universal, United Artists), angajate în campania lor de superproducții pentru a contracara concurența televiziunii, au fost obligate, din pricina investițiilor, și ele de „superproporții", să reducă și mai

mult decît în deceniul precedent numărul de filme realizate într-un an, de la 50 la maximum 15. Scăderea numerică bruscă a premierelor nu dădea mari șanse debutanților. Totuși către mijlocul decadei, obosite de riscurile inerente unor producții atît de costisitoare care nu-și puteau permite un eșec la *box office*, studiourile se îndreaptă din nou către filmul cu buget redus. Dar pentru a nu intra pe terenul filmelor de televiziune îngrădite de un cod al cenzurii morale și politice cu mult mai restrictiv, producătorii îndrăznesc să lărgească aria tematică cu subiecte pînă atunci negăzduite pe marile ecrane. Filmul cu buget redus, dar cu idei-șoc a fost calul troian prin care o nouă generație de regizori își va face intrarea în Cetatea filmului.

Dar pentru ca acest proces să fie posibil a trebuit ca mai întîi să fie trecută o altă barieră.

Încă de la începutul anilor '20, cînd filmul începuse să se afirme drept cel mai atractiv și accesibil mijloc de a percepe cultura, politicieni, scriitori, artiști intuiseră forța noii arte în a forma și modela conștiințe și opinii. Dramaturgul Maurice Maeterlinck scrisese încă la începutul secolului: *„Niciodată în istorie nu a mai existat un asemenea mijloc de a influența spiritul omului și, mai ales, al femeilor și tinerilor. Toate ideile despre datorie, dreptate, dragoste, fericire, onoare, bogăție, frumusețe, — toate ideile privind scopul omului în viață se regăsesc în filme"*. Iar Vladimir Ilici Lenin spunea în 1921: *„Filmul este cea mai importantă dintre toate artele pentru că se adresează maselor de milioane"*.

Conștienți de impactul neasemuit al noii arte, legislatorii americani înființează încă din martie 1909 „Comisia națională de cenzură pentru filmul american", împuternicită să controleze libera expresie a creatorilor. La început, legea cenzurii conținea opt articole care interziceau să se dea curs pe ecran: obscenității, vulgarității, crimei (să nu se arate cum se poate săvîrși un omor), morbidității, brutalității, violenței, luării în derîdere a credințelor religioase și, în fine, scenelor care pot prejudicia persoane și instituții reale sau pot influența procese în curs de desfășurare.

Dar deja în 1921, restricțiile apar insuficiente și alte 13 noi articole extind prerogativele cenzurii. Ele interziceau:

1. *Scene de un sex-appeal exagerat;*
2. *Comercializarea viciului;*
3. *Dragostea ilicită; să se prezinte virtutea odioasă și viciul atrăgător.*

4. *Dansurile incitante, camere de baie sau dormitoare filmate insinuant, expunerea goliciunii trupeşti;*
5. *Scene de dragoste prelungite;*
6. *Scene din lumea viciului şi a crimei, în afara cazului cînd erau impuse de ilustrarea conflictului dintre bine şi rău;*
7. *Scene cu jocuri de noroc, beţia ca distracţie atractivă, sau personaje care se drogheză;*
8. *Scene ce ar putea să instruiască sau să îndemne la crimă;*
9. *Scene ce ridiculizează sau depreciază persoane oficiale din armată, guvern, magistratură;*
10. *Scene care aduc ofense credinţelor religioase sau ridiculizează obiecte şi simboluri de cult;*
11. *Scene ce pun un accent nejustificat pe vărsarea de sînge sau violenţă;*
12. *Scene, gesturi sau atitudini vulgare;*
13. *Reclamele obscene, indecente.*

În 1927, li se adaugă alte 10 interdicţii şi mai detaliate:

1. *Să nu se înjure de dumnezeu sau de diavol;*
2. *Să nu apară vreun nud;*
3. *Să nu se arate traficul de droguri;*
4. *Să nu se arate comerţul de carne vie;*
5. *Să nu se arate relaţii sexuale sau idile între albi şi negri;*
6. *Să nu se vorbească de boli venerice sau să se dea lecţii de igienă sexuală;*
7. *Să nu se arate o naştere;*
8. *Să nu se ia în derîdere preoţii;*
9. *Să nu se arate relaţii sexuale între copii;*
10. *Să nu se aducă ofense vreunei naţiuni, rase sau credinţe.*

Ceea ce nu însemna firește că toate acestea nu existau în realitate.

În sfîrșit, în 1930 se înființa așa-numita „Legion of Decency" („Liga decenței"), iar industria filmului era obligată prin legile federale să respecte recomandările așa-zisului „cod al producției", cunoscut și sub numele de „Codul Hays", elaborarea lui fiind atribuită în principal lui Will H. Hays, înalt funcționar guvernamental numit și președintele Asociației Producătorilor și Distribuitorilor de film din America (1922—1945). Orice încălcare a codului era penalizată cu 25 000 de dolari, sumă colosală pentru anii '30. Abia din 1956, Codul Hays a început treptat să fie parțial liberalizat.

Toate aceste schimbări au antrenat de la sine și modificări organizatorice structurale. Împărăția autocraticilor moguli se vedea atacată din toate direcțiile. Tinerii regizori înarmați cu o bună cunoaștere a filmului și mai implicați în evenimentele timpului lor nu mai acceptă să fie manipulați de interesele marilor studiouri și încearcă să se impună treptat ca propriii lor producători. Pe de altă parte, producătorii independenți, după ce dovediseră că pot crea succese de public, nu se vor mai mulțumi doar să comande filme și vor începe să le realizeze în calitate de regizori (Alan J. Pakula, James B. Harris ș.a. — Stanley Kramer în anii '50 fusese o excepție). Nu după mult timp, marile vedete, conștiente de aportul lor la succesul unui film, nu se vor mai mulțumi nici ele doar cu cîștigurile de pe contract, oricît de mari, și vor începe să-și producă și să-și regizeze filmele: Paul Newman, Robert Redford, Peter Fonda, Jack Lemmon, Burt Reynolds, George C. Scott, Marlon Brando, Dennis Hopper, Peter Falk, Sidney Poitier, Warren Beatty, Cliff Robertson, Barbra Streisand, Shirley MacLaine. Numai în comedie tradiția lui Chaplin, Keaton, Lloyd etc. s-a perpetuat: marii comedieni își scriu și își regizează și azi singuri filmele (Mel Brooks, Woody Allen, Gene Wilder, Marty Feldman). În aceeași decadă, cîțiva actori au parcurs drumul în sens invers și au trecut definitiv la producție (Robert Evans), alții au devenit scenariști (Alvin Sargent). Pentru a aprecia saltul uriaș produs în mentalitatea cineaștilor, să ne aducem aminte că, în 1919, cînd trei supervedete ca Chaplin, Mary Pickford și Douglas Fairbanks au părăsit studiourile pentru a înființa, pe cont propriu, împreună cu Griffith, compania United Artists, un producător veteran a comentat astfel hotărîrea lor: „Nebunii au luat conducerea ospiciului".

Migrația de la o profesiune la alta a contaminat treptat și alte compartimente de creație. Monteurul Hal Ashby și scenariștii Robert Benton și David Newman au devenit și ei regizori. Broadway-ul nu încetase nici el să furnizeze regizori de marcă (Herbert Ross, Bob Fosse, Mike Nichols). Dar principala pepinieră de talente devine rivala de ieri: televiziunea. Acolo se învăța nu numai profesiunea de cineast, dar se păstra și contactul nemijlocit cu viața. Cineaștii sosiți via micul ecran vor aduce aproape fără excepție infuzia documentului pe platoul filmului de ficțiune și vor deveni creatorii unui nou gen, definit printr-un termen compus din două cuvinte: documentar și dramă, pentru a ilustra alianța dintre realitate și ficțiune: *„docu-drama"*: Arthur Penn, Martin Ritt, Robert Altman, Robert Mulligan, Norman Jewison, Arthur Hiller, Sidney Lumet, Jerry

Schatzberg (din sectorul filmului publicitar) sînt doar cîțiva dintre cei care și-au legat numele de competiția Oscarurilor.

Libera circulație a talentelor de la un sector de creație la altul, atît de deosebită de imobilismul impus de sistemul de producție din trecut, a avut drept consecință o și mai liberă mișcare a ideilor, dar pentru a le transpune în practică, noii cineaști trebuie să dea în decursul întregului deceniu bătălia împotriva cenzurii.

În 1966, ca rezultat al ofensivei creatorilor de film, Codul Hays a fost abrogat și, din 1968, înlocuit cu un sistem de restricții privind vîrsta publicului admis în sala de cinema. Dar, cum bine observă Richard Dyer MacCann în volumul *Hollywood in Transition*, alți factori și alte interese contradictorii aveau să restrîngă acum libertățile artei filmului: *„Un producător de film, ca oricare alt businessman, vrea întotdeauna să-și realizeze produsul după dorința sa. Lucrul nu este însă posibil nici într-un stat dictatorial, dar nici, cum s-ar putea crede, acolo unde există o piață liberă, unde orice produs este dependent și de o serie de factori și de opinii conflictuale"*. Iată de ce noul val al cineaștilor independenți americani trebuiau să cîștige mai întîi patru libertăți fundamentale:

— libertatea față de cenzură;

— libertatea față de producția centralizată a studiourilor;

— libertatea față de ierarhia succesului oglindit doar în clasificarea *box office*-ului;

— libertatea față de tirania liniilor tehnologice ale sistemului de lucru pe bandă rulantă.

Însuși conținutul acestor patru deziderate dovedea însă gradul de liberalizare pe care-l atinseseră raporturile profesionale la Hollywood către sfîrșitul anilor '50 și începutul anilor '60, și drumul parcurs față de anii '20—'30.

Una dintre cele mai mari înnoiri după anularea codului Hays — determinată și ea de politica administrației Kennedy — a fost apariția masivă a personajelor de culoare (sub adevărata lor identitate) pe ecranul american, ca și în marea majoritate a emisiunilor de televiziune.

Artiștii de culoare au avut dintotdeauna liber acces în lumea showbusinessului. Mai mult chiar, datorită tradiției folclorului lor, ei au dictat deseori moda în dans și în muzică, dar niciodată nu li se permisese să depășească condiția de dansatori și cîntăreți sau de „entertainer" (animatori), cum sînt numiți în lumea spectacolului. În film, ei fuseseră întotdeauna distribuiți în roluri subalterne, pe locul rezervat de însăși societatea în care trăiau. După ce Kramer, în 1958, a pus în *Lanțul* semnul egalității dintre un personaj alb și unul de culoare, o altă serie de regizori consacrați își fac o profesiune de credință cetățenească în a arăta problemele comunității de culoare americane, nu prin personaje de la periferia societății, ci prin eroi în toată puterea cuvîntului. Rînd pe rînd, Robert Mulligan, Norman Jewison și din nou Kramer cu *To Kill a Mockingbird (Să ucizi o pasăre cîntătoare), In the Heat of the Night (În arșița nopții), Guess Who Is Coming to Dinner (Ghici cine vine la cină)*, cîștigă laurii Oscarului. Erau filmele despre negri realizate de albi. Pasul următor: apariția filmelor realizate de cineaști de culoare, dornici să transpună ei singuri zbuciumata sagă a minorității majoritare din Statele Unite (26 488 218 de americani de culoare la 1 aprilie 1980) se va face abia în anii '70. Dar pînă azi nici unul dintre filmele lor, nici cel premiat la Festivalul de la Cannes în 1976, *Car Wash (Spălătorul de mașini)*, nu a figurat printre premianții Oscarului. Și nici măcar printre candidați.

Tot în acest deceniu, pentru prima dată, se acordă unui artist de culoare Oscarul pentru cel mai bun rol principal.

Dar Kennedy murise asasinat în plină tinerețe, în 1963; după cinci ani, liderul mișcării de culoare din Statele Unite, laureat al Premiului Nobel pentru pace, dr. Martin Luther King, murea și el tot în urma unui atentat, iar după alte cîteva luni, era ucis în timpul campaniei pentru candidatură la președinție senatorul Robert Kennedy. Se cuvine amintit aici faptul că președintele Ronald Reagan a semnat (în prezența văduvei pastorului și a primului candidat de culoare în alegerile prezidențiale din istoria S.U.A.) o lege a Congresului prin care ziua de naștere a lui Martin Luther King, 6 ianuarie, se va cinsti (din 1986) ca o sărbătoare națională a poporului american. Astfel, eminentul militant de culoare devine cea de-a doua personalitate din istoria Statelor Unite — după primul președinte al S.U.A. George Washington — a cărei memorie va fi eternizată și printr-o sărbătorire anuală.

Sămînța înnoirilor fusese sădită în anii '60, dar temele zilei — cucerirea spațiului extraterestru, dezvăluirea culiselor scenei politice, manipularea opiniei publice prin *mass-media*, contestarea sistemului vieții americane de către tînăra gene-

rație, violența ca „produs al societății de consum" — urmau să ia în stăpînire filmul abia în anii '70. Prezenta decadă avea să rămînă deocamdată cea a *supershow*-ului tehnicolor pe ecran lat, plasat în principal pe terenul *musicalului* și al filmului istoric.

1960 : Comedia, mască a criticii sociale

Timp de 33 de ani, festivitățile avuseseră loc în diferite săli, toate din perimetrul Hollywoodului, „cartierul" cinematografic al Los Angelesului. Fastuoasa sărbătorire se mută acum în zona Santa Monica, chiar pe malul Oceanului, în nou construitul complex arhitectonic Civic Auditorium, unde avea să rămînă următorii nouă ani. Nu distanța de 16 mile și jumătate dintre Hollywood și Santa Monica avea o semnificație specială, ci faptul că pentru prima dată cel mai important eveniment artistic al anului își mutase sediul din locul unde se aflau toate marile studiouri, sugerînd și prin această opțiune că industria americană de film nu se mai afla sub tutela lor exclusivă.

Acordarea Oscarului pentru cel mai bun film al anului unei comedii, *The Apartment (Apartamentul)* — o transparentă critică a sistemului, arătînd discrepanțele ierarhiilor sociale între „sclavii salariului" și patroni, — era încă un semn al drumului pe care dorea să se îndrepte filmul american. Îndrăzneala filmului de atunci poate fi măsurată și mai bine dacă îl raportăm la un film de gen apropiat, *From 9 to 5 (De la 9 la 5)*. Rosalyn Healler, producătoare independentă, mi-a vorbit la Hollywood, în 1980, despre proiectul acestui ultim film. Îmi precizase că fără ajutorul lui Jane Fonda — în dublă calitate de star și de coproducătoare — care s-a zbătut mai bine de un an, filmul nu s-ar fi putut face. Cînd, după doi ani, am văzut pe ecranele noastre comedia satirică la adresa condiției femeii (în cazul dat al uneia dintre cele mai răspîndite categorii de funcționari operativi, fără de care activitatea companiilor și întreprinderilor s-ar bloca: secretarele) *De la 9 la 5*, mi-a părut într-adevăr nostimă, dar mai puțin îndrăzneață în fond decît fusese *Apartamentul*, realizat de Wilder în 1960.

Wilder se încumetase pentru prima oară să iasă din tiparul fericitelor căsătorii ale secretarelor cu *boss*-ii lor, arătîndu-le că erau mai degrabă la discreția lor. Viața cohortelor de funcționari — așezați la birourile lor nichelate în fața mașinilor de scris sau de calculat, în imense hale scăldate în lumina neonului, supravegheați de ochiul șefului pentru care toți sînt niște automate, neputînd întrerupe munca nici o clipă — era redată printr-o povestire pendulînd între farsă și dramă. O dragoste cu parfum chaplinian (Shirley MacLaine și Jack Lemmon), obstacolată de ierarhiile social-profesionale, apropie și mai mult filmul de inima publicului, fără să-l depărteze însă de exigența criticului. „*Nu este nici comedie, nici dramă, nici* love-story, își definea Billy Wilder filmul: «Apartamentul» *încearcă să spună două-trei lucruri pertinente despre societatea în care trăim*". Numai un spirit lucid și autoironic ca al lui Wilder a putut găsi tonul potrivit. Și pentru cine nu a citit niciodată vreuna dintre anecdotele sau butadele atribuite autorului filmului, transcriu aici următoarea: Wilder filma zborul lui Lindbergh peste Atlantic în *The Spirit of St. Louis (Eroul de la Saint Louis)*. Scriitorul Romain Gary venise să-l vadă la lucru. Wilder se simte obligat să-l familiarizeze cu platoul: *„Vezi, asta înseamnă cinema ! Ce vezi aici ? Un Lindbergh fals (era James Stewart), un avion fals (era o machetă), un cer fals (era o pînză), o furtună falsă (mașini aruncau zăpada, altele provocau vîntul)... Și pe ecran ce vor da toate astea ? Un Lindbergh fals, un avion fals, un cer fals, o furtună de zăpadă falsă !"*. Numai cu o asemenea luciditate puteai să te ferești de primejdia de a deveni la rîndul tău un cineast-fals.

Cu excepția *Apartamentului*, premiile anului nu prea lăsau să se întrevadă tendințele dominante ale noii decade. *Elmer Gantry* apare azi ca un film mediu, sufocat de bigotismul exacerbat al anilor '20 cînd se petrece acțiunea, fără nici o legătură cu conflictele unei Americi controversate aflate în pragul multor prefaceri capitale. *Spartacus* respecta ceea ce se putea numi „șablonul superproducției istorice". *Butterfield Eight (Butterfield opt)* de Daniel Mann, dincolo de îndrăzneala subiectului — istoria unei prostituate de lux (un premiu Oscar pentru Elizabeth Taylor) —, era doar o bună producție de serie. Ecranizarea romanului lui D.H. Lawrence *Sons and Lovers (Fii și îndrăgostiți)* miza mai mult pe faima romancierului. Toate aceste filme — despre care azi

nu mulți cinefili îți pot spune cîte ceva — au cîștigat atunci în fața unui film socotit azi de Peter Bogdanovich, și nu numai de el, „cel mai expresiv și mai cinematografic din cîte au fost vreodată", *Psycho*, ales să candideze doar la categoria „imagine alb-negru" și rămas pînă la urmă nebăgat în seamă. La una dintre numeroasele conferințe de presă de mai tîrziu, cînd criticii au început să-i dea filmului cuvenita atenție, „răzbunîndu-se" pe cei ce nu au știut să-l înțeleagă la timp, Alfred Hitchcock a răspuns cu arma sa favorită, ironia, la întrebarea: *„Ce a întrebuințat drept sînge în faimoasa crimă din baie?"* / *„Sos de ciocolată"*. *Psycho* se adaugă pe lista marilor, regretabilelor omisiuni din palmaresul Oscarului și, în același timp, un pertinent exemplu cînd publicul a știut să vadă mai bine și mai departe decît critica, pentru că filmul s-a bucurat de la început de un mare succes care nu l-a părăsit nici după 20 ani.

1961 :
Încă o dată între vis și realitate

Pînă la cea de a 24-a ediție a premiilor Oscar, musicalurile premiate la o categorie sau alta nu depășiseră totalul de șapte. După 1951, orientarea studiourilor către superproducții, susținută de expansiunea posibilităților tehnice, a făcut ca în anii '50 două musicaluri să ia marele premiu *(Un american la Paris* și *Gigi)*. Dar în anii '60, musicalul cunoaște epoca sa de aur și se impune de șase ori în fruntea palmaresului.

Este cert că noile facilități tehnice deschideau acestui atît de popular gen al scenei un nou capitol și pe ecran. Dar noutatea nu s-a limitat doar la suprafața mărită a ecranului și la culoare, ci la însăși ideea de *musical*, coborît de pe piedestalul fastului, direct în mijlocul populației de culoare, pe asfaltul străzilor și pe terenurile virane. Musicalul care a făcut această cotitură a fost *West Side Story (Poveste din cartierul de vest)*, în regia lui Robert Wise. Recompensa a fost pe măsura îndrăznelii autorilor: zece premii Oscar (cu unul mai puțin decît *Ben Hur)*. Cu exact zece ani în urmă, Vincente Minnelli și Gene Kelly scoseseră baletul „în stradă" *(Un american la Paris)*, dar era încă o stradă stilizată, recreată pe platou (tot așa fusese și *Cîntînd în*

ploaie). Acum, clasicul conflict dintre cele două familii din Verona era înlocuit cu rivalitatea dintre două clanuri de americani și portoricani, în disputa pentru supremația asupra unui periferic cartier newyorkez, cu străzi ticsite de cutii cu gunoi și cu case „legate" între ele de frînghiile pe care se uscau rufele. Niciodată un asemenea decor neorealist nu servise drept spațiu coregrafic. Iar dansul se lansa în ritmuri compuse de Leonard Bernstein, de asemenea neîntîlnite pînă atunci. După ce ținuse afișul pe Broadway timp de patru ani (din 1957 pînă în 1960), *West Side Story* își prelungea succesul cu un și mai mare răsunet pe ecran.

Celelalte două filme ce s-au detașat din pluton trezeau dureroase aduceri aminte: *Ciociara* și *Procesul de la Nürnberg*.

Contactul cu Europa, forțat de participarea la război nu a mai permis Americii să se reîntoarcă la izolaționismul ei tradițional. *Ciociara*, realizat de Vittorio De Sica după romanul lui Alberto Moravia, a fost primul film străin proiectat cu subtitluri în engleză, la începutul anului precedent, în rețeaua cinematografelor comerciale din perimetrul Los Angelesului, îndeplinind astfel condiția *sine qua non* a participării, nu doar ca un film străin la competiția Oscarurilor. Sophia Loren, starul italian și european, cucerea publicul american cu temperamentul ei artistic în rolul mamei violate împreună cu fiica ei (Eleonora Brown), în timpul războiului, de un grup de soldați din trupele aliate eliberatoare, în sudul Italiei. Creația ei plină de autenticitate și temperament a făcut-o să devină prima actriță, dintr-un film nevorbit în engleză, căreia să i se acorde Oscarul pentru cea mai bună interpretare.

Felul în care brutalitatea războiului apărea, fără teamă de convenințe, așa cum nu se mai văzuse pe ecranul american, a făcut din *Ciocciara* un ideal al libertății de creație. Nenumărați producători și regizori independenți americani au invocat în campaniile lor împotriva cenzurii acest exemplu, ca argument pentru a se acorda cineaștilor, în alegerea subiectelor, o libertate egală cu cea a presei scrise.

Un alt film străin ce rulase către sfîrșitul anului precedent în aria Los Angelesului candida acum la regie, scenariu și costume: *La dolce vita*. După cele două Oscaruri acordate filmelor *La Strada* și *Nopțile Cabiriei*, Fellini fusese adoptat și el de rețeaua comercială. Această deschidere datorată filmului italian avea să continue de-a lungul întregii decade,

făcînd și din producțiile altor cinematografii concurenți cu drepturi egale la Oscar, în special la categoria regie. Era totodată recunoașterea de către cineaștii americani a influențelor exercitate asupra operei lor de filmul european. Unor *Ciociara* și *La dolce vita* le-au urmat *8 1/2* tot de Fellini, *Divorț în stil italian* de Pietro Germi, *Zorba grecul* de Cacoyannis, *Femeia nisipurilor* de Teshigahara, *Blow up* de Antonioni, *Romeo și Julieta* de Zeffirelli, *Bătălia pentru Alger* de Gilo Pontecorvo, *Un bărbat și o femeie* de Claude Lelouch, *Z* de Costa Gavras, — toate candidate (și unele premiate) în competiția Oscarului.

Trei ani după *Jurnalul Annei Frank*, *Procesul de la Nürnberg* (deși reținut în palmares numai pentru cel mai bun actor, Maximilian Schell) atesta preocuparea Hollywoodului de a investiga cauzele și consecințele fenomenului hitlerist reflectate în raportul dintre individ și societate, dintre conștiință și datorie. George Roy Hill prezentase anterior același proces, într-o versiune abreviată, cu același titlu, pe micul ecran, și tot cu Maximillian Schell în rolul avocatului apărător al naziștilor. Scenaristul Abby Mann și regizorul Stanley Kramer se gîndesc să reia subiectul și pun ficțiunea în slujba documentului, reușind un veritabil maraton artistic în serviciul adevărului istoric. Dar Hollywoodul a preferat dansul problemelor de conștiință și cele zece Oscaruri acordate *Povești din cartierul de vest* au lăsat pe planul al doilea procesele istoriei.

Între un film politic de 195 de minute și un musical de 153 de minute rămăsese prea puțin loc celorlalți participanți. Dintre ei merită amintit Oscarul pentru scenariu acordat lui William Inge, care, pornind de la un vers al poetului englez William Wordsworth: *„Love is a mang Splendor thing" („dragostea este o infinitate de splendori")*, a scris, iar Elia Kazan a realizat o sublimă poveste de dragoste și despărțire adolescentină în Kansasul anilor '20: *Splendor in the Grass (Splendoare în iarbă)* cu Natalie Wood candidată la premiul Oscar. Actrița a totalizat și ea în decursul anilor trei titluri de „nominee", dar talentul ei a rămas nerecompensat de un Oscar, ca și al multor altor colegi.

Oscarul celui mai bun film străin era obținut, ca și în anul precedent, de suedezul Ingmar Bergman, de astă dată pentru *Prin oglindă*.

1962 :
Documentul istoric — sursă a ficțiunii

Documentul istoric apare din nou ca marele favorit, dar, spre deosebire de anul precedent, filmului nu-i lipsesc atributele superspectacolului. După succesul repurtat cu cinci ani în urmă cu *Podul de pe rîul Kwai*, tandemul producător—regizor, Sam Spiegel—David Lean, căuta un subiect istoric, potrivit cu dimensiunile unei superproducții. Mai întîi, se gîndesc la biografia lui Mahatma Gandhi. Printr-o coincidență, în același an, 1962, un actor englez, Richard Attenborough, avea să facă cunoștință cu biografia marelui profet al nonviolenței, devenind peste 20 de ani laureatul a opt Oscaruri pentru ecranizarea vieții lui Gandhi. Dar asta este o altă poveste. O poveste aptă să demonstreze pe termen lung permanența interesului publicului pentru personaje reale, intrate în istoria omenirii. Alegerea lui Spiegel și Lean se oprește însă la Lawrence din Arabia. Era pentru prima oară cînd ecranul făcea dintr-un agent de contrainformații un erou de prim plan.

Thomas Edward Lawrence își scrisese aventuroasa sa autobiografie în 1926 și o publicase într-un volum impus repede ca bestseller, intitulat *Cei șapte stîlpi ai înțelepciunii*. Amestecul de realitate și legendă ce atrăsese atunci pe cititori exercita acum aceeași fascinație asupra spectatorilor. Biografia arheologului și exploratorului britanic e urmărită de cînd junele licențiat la Oxford își începe călătoriile în Orientul Mijlociu pe malurile Eufratului, unde învață limba și cunoaște obiceiurile arabe. Cînd izbucnește primul război mondial, lordul Kitchner, ministrul de război britanic, îl consideră persoana cea mai potrivită pentru a organiza în Egipt și în întregul orient arab serviciul de contrainformații britanic. Acționînd în serviciul majestății sale britanice, Lawrence servește și cauza lumii arabe, conducînd și organizînd numeroase atacuri de guerilă împotriva Turciei, aliata Puterilor Centrale. Pentru serviciile aduse Aliaților, la sfîrșitul războiului el este propus spre a fi decorat cu cele mai înalte distincții ale Marii Britanii și Franței. Lawrence refuză să le primească, spunînd că acționase conform convingerilor sale și nu are nevoie de nici o răsplată. În unele privințe, fabuloasa biografie a lui Lawrence anticipa cu un sfert de secol pe cea a altui „temerar" ce avea să se desfășoare în

timpul celui de-al doilea război mondial, angajat de asemenea împotriva serviciilor de spionaj germane, William Stephenson *(A Man Called Intrepid — Temerarul,* cu David Niven). Inițial, David Lean se gîndise la Marlon Brando pentru rolul lui Lawrence, dar Brando era ocupat cu filmările unui remake după *Revolta de pe Bounty*. Atunci Lean propune rolul unui actor de 28 de ani care, în ciuda unei experiențe în teatru, televiziune și cinema, era practic un necunoscut în lumea vedetelor: Peter O'Toole. Cu acest rol ajunge însă dintr-odată printre ele. Astăzi cu greu ne-am putea închipui magnetismul și fanatismul unui Lawrence din Arabia și sub un alt chip, mai potrivit să exprime deopotrivă tainele și misterele Orientului, luciditatea și detașarea, excentricitatea și ciudățeniile acestui paradoxal agent al serviciilor speciale, atît de autentic anglo-saxon. Documentul istoric se integrează firesc fastului cinematografic, filmul lăsîndu-ți impresia unui reportaj cu virtuți literare.

Oscarul de interpretare nu i-a revenit lui O'Toole, socotit poate și el prea tînăr și nu îndeajuns de cunoscut pentru o asemenea recompensă, laureatul ediției va fi Gregory Peck. El mai candidase de patru ori cu partituri mult mai complexe, dar acum era într-un rol inedit pentru filmul american: cel al unui avocat alb din Alabama apărînd un negru acuzat, fără a fi vinovat, de viol. La patru ani după *Lanțul,* filmul lui Robert Mulligan *Să ucizi o pasăre cîntătoare* (un alt Oscar pentru ecranizare) oferea un nou exemplu că oamenii de culoare și problemele lor nu mai puteau fi ținute departe de ecran. Totuși, cineaștii americani se apropiau încă cu prudență de acest subiect fierbinte. Filmul lui Robert Mulligan, produs de un viitor regizor (Alan J. Pakula), constituia însă, într-un anume fel, un pas înapoi față de filmul lui Kramer. Acțiunea sa nu se petrece în actualitate ca în *Lanțul,* ci în 1932, încercîndu-se o reabilitare neverosimilă a nedreptăților comise în trecut față de semenii de culoare. Era de fapt o fugă de prezentul care condamnase pe liderul de culoare Martin Luther King la privațiune de libertate, după ce organizase celebrul marș pentru drepturile civile ale negrilor.

Alte trei producții se înscriu pe linia tradiției filmului psihologic a anilor '30—'40. Adaptarea pe ecran a cunoscutei piese a lui Tennessee Williams *Sweet Bird of Youth (Dulcea pasăre a tinereții),* aduce Oscarul celui mai bun rol secundar lui Edy Begley, interpretul politicianului care cu o mînă

jură pe biblie, cu alta apasă pe trăgaciul pistolului și care nu ezită, în setea lui nemăsurată de putere și de respectabilitate, ambele însușite prin forță sau prin corupție, să sacrifice chiar viața fiicei sale. Tema puterii ca sursă operativă o regăsim jalonînd astfel fiecare deceniu ca o oglindă incomodă, dar reală a scenei politicii americane. De la *Toți oamenii regelui* trecuseră deja 13 ani. Nu mai puțin ar fi meritat un Oscar Geraldine Page (a fost de șase ori candidată) în rolul actriței de altădată, acum căzută pradă drogului și deznădejdii, făcînd și ea biografia atîtor mari vedete răpuse de propriul lor mit. Căci dulce a fost pasărea tinereții și pentru Judy Garland, Veronica Lake, Marilyn Monroe, Natalie Wood... toate, printr-o nedreaptă ironie a sorții, nerecompensate cu faimoasa statuetă.

Același ecou al unui Hollywood distrugător de destine îl revedem în cinicul duel susținut de Joan Crawford și Bette Davis în *What Ever Happened To Baby Jane? (Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?).* O poveste de rivalități și gelozii devoratoare împinse la paroxism, între două surori ce gustaseră fie și pentru o clipă din cupa celebrității și acum nu mai pot accepta zenitul, căci *„poți renunța la tot în afară de glorie".* Îngerii, izgoniți din paradisul scenei, se dovedesc capabili să vîndă totul, să tranzacționeze chiar viața, a lor și a altora, pentru a trăi încă o clipă de succes. O nouă confesiune a Hollywoodului despre sine însuși care amintește de *Bulevardul amurgului* și de *Totul despre Eva.*

Oscarul de interpretare îi revine Annei Bancroft în *The Miracle Worker (Miracolul din Alabama)* pentru o creație cu nimic mai puțin dramatică, dar de o mare puritate morală, inspirată dintr-un fapt real, reamintind de *Johnny Belinda.* O femeie de la țară, aproape oarbă, reușește, cu o perseverență angelică, să învețe să vorbească o fetiță surdomută. Povestea ei fusese transpusă, cu cinci ani în urmă, la televiziune și, cu trei ani în urmă, într-o piesă pe Broadway, ajungînd pe ocolite, dar cu un succes sporit pe ecran.

1963 : „Mingea" la englezi

După *Hamlet* (1948), pentru a doua oară în istoria Oscarului, marele premiu revenea unui film realizat în studiourile britanice (chiar dacă fusese produs cu capital american):

Tom Jones. Iar zece din totalul de 20 de candidați pentru cele patru categorii ale Oscarului de interpretare erau, de asemenea, actori britanici.

Povestea realizării acestei ecranizări — supranumite și „film de vacanță" — clasate pe unul dintre primele locuri la încasări în anii '60 explică de ce a fost considerat de oamenii de film britanici „începutul sfîrșitului" industriei lor. Companiile de film britanice refuzaseră în 1962 să finanțeze proiectul unei atît de costisitoare ecranizări. Atunci United Artists sesizează momentul și își asumă producerea sa. Rezultatul a fost că marile filme britanice din anii '60 — *The Knack (Șpilul)* de Richard Lester, *Darling* de John Schlesinger, *Morgan a Case for Treatment (Morgan, un caz de tratat)* de Karel Reisz, *Blow up* de Antonioni, *Alfie* de Lewis Gilbert, *If... (Dacă)* de Lindsay Anderson, *The Accident (Accidentul)* de Losey, — au fost toate finanțate de studiouri americane, lor revenindu-le — ca și în cazul lui *Tom Jones* — toate profiturile. De atunci situația financiară a filmului britanic nu s-a mai redresat.

Monopolizarea producției de film britanice de către capitalul american avea să aibă și un al doilea act. „Începutul sfîrșitului" avea să fie urmat de exodul și mai accentuat al cineaștilor britanici către California. După succesele filmelor lor, consfințite și de premii Oscar *(Drumul spre înalta societate, Hamlet, Tom Jones* etc.), colonia britanică din Los Angeles avea să sporească în această decadă și următoarea cu John Boorman, Peter Yates, Jack Clayton, Ronald Neame, Tony Richardson, Marty Feldman, Karl Reisz, Bryan Forbes, John Schlesinger, Alan Parker și încă mulți alții. Unul singur, dintre marii regizori britanici, a rezistat pînă azi ademenitoarelor propuneri financiare ale Hollywoodului și anume „anarhistul disciplinat" — cum l-ar fi numit Jean Cocteau — cel mai contestat regizor de către Establishment și cel mai premiat în străinătate: Lindsay Anderson. El, cel mai hulit de către ai lui, a rămas să lucreze acasă.

Proza lui Fielding — veche de două secole, trecută prin experiența neorealistă a unuia dintre cei patru regizori care își legaseră numele de curentul Free Cinema, Tony Richardson — dădea aventurilor lui Tom Jones un aer frivol și excentric, dar teribil de omenesc. Jocurile de societate, din care ieșeau rănite doar orgoliile, aveau tonusul reconfortant al nepăsării. Vitejia însoțea doar alaiurile vînătorești făcute

după ritualul războinic de altădată. Toate nostalgiile aprinse de *Tom Jones* l-au făcut cîștigătorul a patru Oscaruri. Peste alți opt ani, un film asemănător ca atmosferă, dar mai atroce în conținut, ținînd pasul cu cererea pieții, după un alt roman clasic, al lui William Thackeray, în regia americanului Stanley Kubrick, va fi întîmpinat cu același entuziasm: *Barry Lyndon*.

Tom Jones provocase acum marea surpriză a palmaresului, înlăturînd de pe primul loc pe cel mai costisitor film de pînă atunci din istoria industriei filmului american: *Cleopatra*, — supervedete, super-fast, super-figurație etc. Bugetul fabulos al filmului i-a îngrijorat într-atît pe acționarii studiourilor producătoare, 20th Century Fox, încît ei le-au dat în judecată, cerînd destituirea președintelui. *Cleopatra* obține totuși trei Oscaruri care țin de atributele exterioare (imagine, decor, costum), dar cu toate aceste recompense, filmul lui Mankiewicz avea să atingă totodată pe lîngă punctul culminant al costului filmelor istorice și punctul mort al filmelor de gen. Fastul fusese atît de provocator încît mulți critici și oameni de film aveau să regrete farmecul desuet al reginei celor două Niluri din versiunea naivă și incoloră a lui Cecil B. DeMille din 1934, cu Claudette Colbert în rolul titular. Pentru publicitatea de cancan, *Cleopatra* va rămîne filmul unde a început furtunoasa dragoste și căsătorie dintre două supervedete ale deceniului șapte: americana Elizabeth Taylor și britanicul Richard Burton.

Cîteva alte particularități ale ediției.

Cu un fragment autobiografic (dar cîte alte biografii nu se puteau recunoaște în povestea sa?), Elia Kazan face și de astă dată un portret drastic pămîntului făgăduinței, străjuit de statuia Libertății. Imposibila osmoză cu patria de adopțiune revine ca o obsesie. *America, America* este socotit prea incomod și e premiat numai cu Oscarul pentru decor alb-negru.

Oscarul de interpretare („cel mai bun rol principal") îi revine pentru prima dată unui actor de culoare: Sidney Poitier. După ce, cu cinci ani în urmă, pierduse Oscarul — pe care l-ar fi meritat cu prisosință, pentru rolul din *Lanțul* (film care ignorase prea multe bariere pentru a i se mai fi putut trece cu vederea încă una), cedînd atunci în fața lui David Niven, într-o cuminte istorioară: *Mese separate* — Poitier primește acum statueta pentru un rol minor și conciliant în privința conflictelor rasiale. În *Lillies of the Field (Crinii sălbatici)*,

el este tînărul de culoare „trimis de ceruri" să scoată din tot felul de încurcături cîteva maici ce încercau să-şi înjghebeze un refugiu şi să adune cîţiva credincioşi în sălbatica Arizonă. Personajul era dintre cele mai conformiste, dar actorul, ajuns în primele 12 locuri la cota *box office*-ului după *Lanţul* şi *Porgy şi Bess*, nu mai putea fi ignorat. Nu mai puţin, absenţa artiştilor de culoare din palmares se cerea remediată.

Mai subtil selective au rămas Oscarurile acordate interpreţelor. Patricia Neal *(Hud)* — în rolul menajerei care părăseşte casa stăpînului, fermier în Texas, pentru că nu înţelege să cedeze avansurilor fiului acestuia (Paul Newman), — a rămas pînă azi singura femeie care a obţinut statueta celei mai bune actriţe cu o partitură care o obliga să joace aproape tot timpul în planul doi. Septuagenara Margaret Rutherford obţine Oscarul rolului secundar pentru ducesa de Brighton dintr-o comedie salonardă, *V.I.P. (Persoane importante)*, semnată de Anthony Asquith, după o piesă de Terence Rattingan. Filmul, gîndit de studiourile MGM pentru a exploata la *box office* idila abia începută dintre Elizabeth Taylor şi Richard Burton (în rolurile principale), avea toate atuurile să facă un succes. O partitură dramaturgică în care suspensul se înnoda cu hazul, iar subtilitatea replicilor cu cea a situaţiilor, o distribuţie de şoc care includea şi pe Orson Welles, Elsa Martinelli, Louis Jourdan şi, în plus, atracţia culiselor înaltei societăţi. Dar accesul la Oscar i-a fost asigurat de venerabila actriţă britanică Margaret Rutherford. Cînd a primit statueta, a declarat: *„Sînt extrem de emoţionată; poate o să vi se pară prezumţios, dar eu cred că acest Oscar va fi doar începutul carierei mele cinematografice"*. Oricît de hazadată era o asemenea declaraţie din partea unei actriţe ce împlinea 71 de ani, ea s-a dovedit corectă: Margaret Rutherford a continuat să facă film pînă la sfîrşitul anilor '70.

1964 : Duel „superkalifragilistic"

Micul şi marele ecran îşi împărţiseră teritoriile. Musicalul rămăsese terenul necontestat al celui din urmă şi la Hollywood toată lumea era dornică să cînte şi să danseze. Două musicaluri intrau în competiţie cu şanse egale: *Mary Poppins* candida la 13 categorii şi *My Fair Lady* la 12. De fapt, duelul

nu avea loc între două filme originale, ci între două personaje care îşi cîştigaseră de mult audienţa din literatură. Mary Poppins era la fel de bine cunoscută cititorului anglo-saxon ca Alice cea din ţara minunilor, ca Vrăjitorul din Oz sau Winnie ursuleţul. Eliza Doolittle, florăreasa lui George Bernard Shaw, trecuse de mult de pe scenă pe ecran; o versiune după *Pygmalion* intrase în competiţia Oscarurilor încă din 1938. Deci încă o dată era evident că Hollywoodul rîvnea nu atît la originalitate, cît la o cale sigură de a-şi reechilibra bugetul. Iată de ce prefera necunoscutului, personaje şi *story*-uri cu succesul verificat, prezentate doar în alt ambalaj. Dar ce ambalaj?

Cu *Mary Poppins*, o lume îndrăcită ia fiinţă, animată de fantezia disneyană, care scoate la rampă toată artileria grea a filmului de divertisment. Zîna-guvernantă străbate străzile agăţată de o umbrelă avînd drept companion un papagal vorbitor. Prima dată Disney experimentase alianţa dintre personaje desenate şi actori reali în *The Song of the South (Cîntecul sudului,* 1946). Acum noua sa tehnică era dusă mai departe, înfăţişînd un ingenios transfer de identitate între cele două tipuri de interpreţi. Hornarii-actori, decupaţi pe cer printre siluetele coşurilor de pe acoperişurile londoneze, par în dansul lor păpuşi de carton, în timp ce jocheii animaţi par a fi făcuţi din carne şi oase mai mult chiar decît Julie Andrews ţopăind pe calul ei de bîlci. Acelaşi schimb de însuşiri are loc însă şi în nemaipomenita scenă a rîsului, cînd unchiaşul se înalţă pînă la tavan de atîta rîs, ademenind şi pe şăgalnicii săi oaspeţi să ia un britanic ceai servit „în aer", căci *„doar rîsul şi buna dispoziţie te fac să plutesti în înălţimi"*. Limbajul secret al basmului cîntat şi dansat de Julie Andrews ne învaţă o tonică filosofie de viaţă: cine nu a zburat niciodată peste case, cine nu a urcat pînă la nori pe o scară de fum, cine nu a băut un ceai în văzduh servit de pinguini îmbrăcaţi în fracul lor natural a trăit degeaba. Dar nu desperaţi dacă nu aţi făcut toate astea pînă acum, învăţaţi să rostiţi de la cap la coadă şi de la coadă la cap cuvîntul magic „superkalifragilistic-expialidoucious" şi totul va deveni posibil. Cineaştii-juraţi au intrat în joc. Vrăjitoriile lui *Mary Poppins* (regia: Robert Stevenson) obţin cinci Oscaruri.

Drepturile de a ecraniza versiunea cîntată a *Pygmalion*-ului lui Bernard Shaw fuseseră achiziţionate de Warner Bros., la o licitaţie în 1962, contra colosalei sume de 5 500 000

de dolari, după ce *musicalul* se jucase pe scenă de 1 006 ori!

Pentru Rex Harrison, interpretul profesorului Higgins și pe scenă, filmările au reprezentat deci cel de-al 1007-lea spectacol. În schimb, Andrey Hepburn făcea o Eliză în premieră; Julie Andrews, partenera lui Harrison de atunci, era *Mary Poppins*, rivala ei de acum. Melodiile erau dublate de Marni Nixon, cîntăreața ce și-a „împrumutat" vocea și lui Margaret O'Brien în *Big City (Orașul cel mare)*, lui Deborah Kerr în *Regele și cu mine*, lui Natalie Wood în *West Side Story*, dar al cărei chip nu a apărut niciodată pe ecran. Muzica (Frederick Loewe) și costumele (Cecil Beaton), artiști de faimă în istoria ecranului american, au dat filmului atîta eleganță și grație, încît mulți critici au apreciat că *„ambalajul era mult mai de preț decît conținutul"*. Dar criticii, în special, cei britanici, sînt recunoscuți pentru maliția lor. *My Fair Lady* a avut o victorie cu adevărat „superkalifragilistică": opt Oscaruri, dintre care unul pentru regizor. George Cukor adusese în decursul anilor statueta în mîinile multor actori — James Stewart, Ingrid Bergman, Ronald Colman, Judy Hollyday; el însuși candidase de patru ori pentru regie: *Little Women (Femeiuștile)*, 1932—1933; *Philadelphia Story* —1940; *Double Life (Viață dublă)*, 1947; *Born Yesterday (Născută ieri)*, 1950 — dar nu fusese niciodată cîștigător.

Din restul palmaresului un alt film britanic, *Becket*, oferea o interesantă alternativă superproducției istorice. Peter Glenville, regizorul pe care aveam să-l întîlnesc în 1980 la New York, retras din lumea filmului, mi-a expus atunci ce anume l-a călăuzit pe acel drum: *„Nici o invenție scenaristică nu poate fi mai fascinantă, mai subtilă decît istoria însăși. Totul este să ai încredere în inteligența ei și să nu încerci să o supralicitezi cu elemente exterioare"*. Piesa lui Jean Anouilh capătă în interpretarea descendenților de limbă și sînge ai lui Henric al II-lea Plantagenetul (Peter O'Toole) și ai lui Becket (Richard Burton) grandoarea și subtilitatea introspecției shakespeariene. Peter Glenville reușise să continue cine-saga istorică începută de Laurence Olivier cu *Henric al V-lea* și *Hamlet*, făcînd din al său *Becket* un nou model. Beneficiarul experienței sale (deși a candidat la 11 categorii, *Becket* a obținut doar Oscarul pentru scenariu), urma să fie peste doi ani *Un om pentru eternitate* realizat de Fred Zinnemann — regizor austriac prin origine, dar american prin

adopțiune — film dedicat tot unui moment din istoria Albionului și încununat cu Oscarul pentru cea mai bună producție a anului.

Zorba Grecul a fost unul dintre acele cîteva filme străine distribuite în rețeaua comercială a cinematografelor din aria Los Angelesului, îndeplinind astfel condiția participării la concursul Oscarului. Temperamentul regizorului grec, Michael Cacoyannis și-a aflat un corespondent „consangvin": în actorul american de origine mexicană Anthony Quinn, dezlănțuind pe continentul pragmatismului o ireversibilă cascadă a fatalismului. Inițial, demimondena madame Hortense (Bubulina), îmbătrînită în singurătate — căreia Zorba îi dăruiește cu cîteva clipe înainte de moarte iluzia iubirii și fericirii — trebuia să fie interpretată de Simone Signoret, dar după primele zile de filmare actrița franceză renunță la partitură, care îi va aduce Oscarul pentru cel mai bun rol secundar al anului Lilei Kedrova.

Topkapî completează paleta genurilor cu un policier umoristic, aducînd un ecou întîrziat al comediei-polițiste *The Lavender Hill Mob (Oamenii de pe dealul Lavender)*, din 1951.

În perspectiva timpului, *Topkapî* nu pare să fi avut ce căuta în palmares, totuși el oferea un al doilea Oscar pentru cel mai bun rol secundar (după Batiatus din *Spartacus*, în 1960) lui Peter Ustinov, un actor care știe să treacă orice personaj prin filtrul inteligenței și al umorului propriu nu numai interpretului, ci și dramaturgului Ustinov.

Filmele din palmaresul ediției au coincis cu marile succese de public ale anului, întreținînd starea de euforie din industria filmului pricinuită de un bilanț financiar optim. Studiourile principale nu erau dispuse să-și mai facă alte griji.

Probabil, atunci foarte puțini dintre cei răspunzători de destinele filmului american auziseră sau citiseră volumul unui fost profesor de filosofie, specialist în Platon, Hegel, Heidegger, Marx și Freud, scos la pensie fără onoruri sau glorie în 1962 și începînd la 67 de ani o nouă carieră de universală celebritate: Herbert Marcuse. În dezacord cu datele esențiale ale societății de consum, superdezvoltate și dezabuzat de felul cum el însuși fusese tratat, Marcuse hotărăște să scrie un fel de testament spiritual. În 1964 apărea, așadar, *Omul unidimensional*, în care el analiza nevoia de eliberare a omului și de liberalizare a societății, venind în contradicție

cu scopurile ei materiale meschine și dezvoltînd false valori, contradicție care acționa în favoarea profitului egoist al unora și ducea la oprimarea personalității umane amenințată să-și piardă identitatea, fiind redusă la rolul de majoritate tăcută.

În același an cu apariția volumului citat, în luna octombrie, studenții Universității californiene de la Berkeley nu întîrzie să vadă în acest original profesor pe mentorul resentimentelor lor față de modul de viață american și de falsele sale valori și rupînd tăcerea deschid frontul contestațiilor care vor marca anii '60.

Regizorul Jack Hofssis, unul dintre cei care au luat parte la mișcările colegienilor de atunci, mi-a explicat, din unghiul lor de vedere, acel moment:

„Sfîrșitul anilor '60 a adus pe băncile colegiilor și universităților generația născută imediat după război, cînd indicii de natalitate au atins în Statele Unite cele mai înalte cote, fenomen cunoscut atunci sub numele de «the baby-boom» — «explozia-noilor născuți». Am făcut și eu parte din această promoție socotită cel mai numeros grup de vîrstă din America, grup care în acei ani a imprimat tonul gustului, moralității și culturii. Conștienți de forța noastră, nu eram deloc dispuși să acceptăm acel îngăduitor «All right» al părinților noștri. Noi vroiam să obținem maximum de la viață și de la societate. Și vroiam asta imediat și fără efort. Așa s-a produs ruptura de generația părinților care la vîrsta noastră trecuseră prin dramatica experiență a războiului și cei rămași în viață își făuriseră alte idealuri, poate mai rezonabile".

Filmul american, prin tînăra generație de cineaști care va intra în arenă, nu va întîrzia să surprindă caracterul, atmosfera, motivațiile, acestor fluctuații din societatea americană, întregul mecanism, transpunîndu-le într-o saga contemporană, în cele din urmă la fel de rentabilă pentru industria hollywoodiană ca oricare din fenomenele vieții captate cu talent de obiectivele camerelor de luat vederi.

1965 : În sunetul muzicii, dar și... al revoluției

Tonul jovial și detașat al ediției precedente se prelungea nepăsător.

Cel de-al patrulea musical al decadei și cel de-al doilea în regia lui Robert Wise, *The Sound of Music (Sunetul muzicii)*, candidează la zece categorii și obține cinci Oscaruri,

între care și statueta pentru cel mai bun film al anului. Într-adevăr, nici o poveste nu putea fi mai pe gustul publicului decît confortabila reușită a unei novice care părăsește mănăstirea și ajunge guvernanta îndrăgită a odraslelor unui ursuz căpitan văduv și, în cele din urmă, soția acestuia și, implicit, mama adoptivă a celor șapte copii. *Sunetul muzicii* a fost „Love story"-ul anilor '60; el a împlinit nevoia de romantism și de uitare, a fost speranța că viața ar putea imita la nesfîrșit *happy end*-ul. Julie Andrews, din nou în chip de zînă bună, deși de astă dată nezburătoare, alături de un Christopher Plummer elegant și cuceritor, fac unul dintre cele mai mari succese de public din cîte au fost, și filmul a continuat să figureze pînă în 1981 pe primele zece locuri ale *box office*-ului.

Feeria amăgirilor nu a deturnat însă cu totul privirile de la evenimentele secolului XX. În ciuda spaimei de orice adiere a ideilor de stînga pe însoritele meleaguri californiene, Hollywoodul s-a arătat în egală măsură incomodat și fascinat de realitatea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Nu era cazul să se fi așteptat de la cineaștii americani o interpretare apropiată de cea a cineaștilor sovietici. Important este însă că Hollywoodul nu a ignorat istoricul eveniment și cîteva dintre filmele ce i-au fost dedicate s-au bucurat de laurii Oscarului: *Ultima comandă, Dr. Jivago, Reds.*

David Lean, acum expert în genul epopeii istorice *(Podul de pe rîul Kwai, Lawrence din Arabia)*, se apropie prin intermediul unui personaj de roman, doctorul Jivago, de realitatea revoluției din 1917; o distribuție în principal britanică — Julie Christie, Omar Sharif, Rod Steiger, Geraldine Chaplin, Alec Guinness, Ralph Richardson, Tom Courtenay — încearcă să recreeze patosul slav, și nu s-ar putea spune că nu reușesc. *Dr. Jivago* a fost recompensat cu cinci Oscaruri, totuși critica americană, ca de obicei reticentă față de asemenea subiecte, nu l-a adoptat, judecîndu-l cu destulă severitate: *„Frumos fotografiat, meticulos regizat, filmul a redus într-atîta romanul originar, încît foarte multe secvențe nu se leagă între ele. Rămîne o colecție de imagini disparate mai plăcute de privit decît de ascultat ce spun eroii"* ! (Leslie Halliwell). Sau: „«Dr. Jivago» *pune în valoare zăpada, așa cum* «Lawrence din Arabia» *puseseîn valoare nisipul"* (John Simon).

Nici lui Julie Christie — de două ori candidată, deși la început de carieră — nu i se acordă Oscarul pentru rolul

tinerei iubite a lui Jivago, ci pentru cel din *Darling*, manechinul dispus să cedeze oricăror aventuri, dacă o ajutau să escaladeze treptele spre înalta societate. Căsătoria cu un vîrstnic nobil italian îi asigură poziția rîvnită, dar „Darling" sfîrșește prea repede prin a fi dezamăgită și plictisită de „lumea bună" atît de mult dorită. După Tony Richardson, John Schlessinger era cel de-al doilea regizor britanic din grupul Free Cinema-ului remarcat în cursa Oscarurilor. Amîndoi rămîn să lucreze în Statele Unite, perpetuînd exodul talentelor britanice către California, dovedind că Europa nu era cîtuși de puțin în criză de talente, ci doar de posibilități materiale.

Cu *Ship of Fools (Corabia nebunilor)* de Stanley Kramer — plurimelodramă, final eroic, construită tot pe schema dramatică a *Grand Hotelului:* înfruntări și confruntări între o serie de personaje, adunate ad-hoc pe puntea unui transatlantic, în anul de grație 1933, călătorind din Mexic spre Europa; și cu *A Thousand Clowns (O mie de clovni)*, o comedie avansînd o morală nonconformistă (asemănătoare cu cea din *Nu o poți lua cu tine):* vagabondajul boem și buna dispoziție sînt mai de preț decît banul, idolul societății americane (și poate nu numai americane) — am numit celelalte două filme candidate la marele premiu și recompensate cu alte Oscaruri.

Festivitatea premierii a avut loc la 18 aprilie 1966 și a fost cea dintîi transmisie color pe ecranele de televiziune a decernării Oscarului. Scenografii au imaginat un decor feeric pe măsura evenimentului: 42 de jerbe de apă multicolore, aruncate de 42 de fîntîni, alcătuiau fundalul sălii de recepție. Dar cel mai mare succes al serii l-a avut o simplă replică. Cînd i s-a înmînat Oscarul celui mai bun actor pentru dublul rol din *Cat Ballou* — un cowboy bun la suflet, dar bețiv, un altul rău, dar bun trăgător — Lee Marvin, gîndindu-se la cele 32 de zile de filmare din înfierbîntatul Colorado, a spus: *„Cred că jumătate de Oscar îi revine pe drept calului meu"*. Acolo, în valea Colorado, într-un decor tipic de western, regizorul Eliot Silverstein, împreună cu protagonista Jane Fonda, au răsturnat multe dintre canoanele genului. Nu în ultimul rînd, înlocuirea legendarului cowboy cu o „cowwoman" făcea din western, cu antren și umor, un teren al luptei pentru emanciparea femeii. Filmul i-a iritat pe criticii americani, care l-au judecat, cred, cu o severitate nejustificată.

Dintre filmele intrate în competiție și rămase în afara palmaresului *The Collector (Colecționarul)* de W. Wyler indică lipsa de fler a juraților față de creatorii care și-au depășit momentul. Subtil *policier*-psihologic, realist-fantastic, *Colecționarul* anticipa filmele de groază care vor face modă în decada următoare *(Rosemary's Baby* și *Exorcista)* și vor sfîrși prin a impune chiar apariția unor festivaluri anume specializate, dintre care cel mai prestigios este cel de la Avoriaz, unde Steven Spielberg va lua marele premiu cu filmul său de debut *Duel (Duel pe autostradă).*

1966 : Codul Hays e abrogat

Transmiterea spectacolului tradițional al decernării Oscarului pe micile ecrane a fost pusă pînă în ultima clipă sub semnul întrebării. Pricina: o grevă de o amploare fără precedent a Federației americane a lucrătorilor din radio și televiziune. Litigiile au fost însă soluționate la timp, pentru a feri Academia de pierderea sumei de 700 000 de dolari, reprezentînd drepturile de transmisie a *show*-ului de către companiile TV. Cîștigați au fost și telespectatorii, care s-au putut bucura de trei momente fiecare în alt fel senzaționale. Primul a fost dansul celui mai renumit cuplu al anilor '30—'40, Ginger Rogers și Fred Astaire, tot atît de supli și fermecători acum la 55 și respectiv 67 de ani; al doilea a fost o emoționantă reîntîlnire cu Patricia Neal (laureata anului 1963), după ce actrița suferise în ultimii doi ani de o boală considerată fatală; și, în sfîrșit, publicul a putut aplauda un actor popular în anii '30—'40, fost ziarist sportiv, care după 53 de filme abandonase statutul de june prim pentru a se lansa în politică și venise acum la gala laureaților în noua sa calitate de guvernator de California. Numele său: Ronald Reagan.

Dacă seara nu a fost lipsită de momente de atracție, să vedem în ce măsură filmele premiate atunci și-au păstrat pînă azi tinerețea.

Pe drumul redeschis, cu doi ani în urmă, de Paramount, filmului istoric prin *Becket* de Peter Glenville, studiourile Columbia făceau acum un pas mai departe. Regizorul a două filme reținute în palmaresurile trecute *(La amiază* și *De aici pînă în eternitate)*, Fred Zinnemann, lua și el ca punct de por-

nire unul dintre cele mai mari dueluri de idei consemnate de istoria renașterii, așa cum apăruse în piesa lui Robert Bolt: *Un om pentru eternitate*. Premiera pe o scenă londoneză avusese loc în 1960, apoi piesa se jucase la New York cu un egal succes. Înfruntarea dintre Henric al VIII-lea (Robert Shaw), socotit un monarh luminat în ciuda ușurinței cu care își elimina oponenții și soțiile prin decapitare, și filosoful Thomas Morus (Paul Scofield), fostul său consilier, una dintre acele minți înaintate, încrezător în renașterea spiritului, vizionarul istoric al egalitarismului și democratismului, care nu a ezitat să moară pentru ideile sale, decît să se supună autocrației monarhice, — de fapt, înfruntarea dintre două ideologii — era investită pe ecran cu un dramatism de neegalat de nici o bătălie oricît de spectaculoasă și costisitoare. *Un om pentru eternitate* a fost cîștigătorul suprem al ediției (șase Oscaruri, dintre care unul pentru cea mai bună producție a anului), deși, inițial, favorită prin numărul de categorii la care candidase (13) păruse a fi ecranizarea unui alt succes teatral: piesa lui Edward Albee *Cine se teme de Virginia Wolf?* (cinci Oscaruri) realizat de un debutant, Mike Nichols.

Regizorul Mike Nichols își făcuse ucenicia pe Broadway și în teatrele de cabaret. Pe la sfîrșitul anilor '50 și începutul deceniului următor, el și-a cîștigat popularitatea interpretînd scheciuri de satiră socială, apreciate pentru vivacitatea spiritului și incisivitatea replicilor. Era socotit un fel de urmaș al unui mare comic al music-hall-ului american, Lenny Bruce, a cărui biografie avea să inspire un alt succes al Hollywoodului *(Lenny,* 1974), în interpretarea lui Dustin Hoffman și în regia lui Bob Fosse, coregraf de renume pe Broadway.

Nichols a găsit în piesa lui Albee incisivitatea și fronda din propriile scheciuri. Acum, în „boxa acuzării" se afla familia, ca fals nucleu de înțelegere și stabilitate socială. Elizabeth Taylor și Richard Burton — care, din 1959 de la întîlnirea lor pe ecran și în viață la *Cleopatra*, deveniseră cea mai sigură valută la bursa succesului — au fost aleși de studiourile Warner drept protagoniști. Pentru Elizabeth Taylor rolul însemna o mare încercare. Actrița renunțase la atuul frumuseții, acceptînd, atunci, la 33 de ani, să joace o femeie între două vîrste, chiar mai apropiată de cea de-a doua, dezagreabilă și plină de resentimente. O făcuse pentru a demonstra că nu era doar un star, ci și o actriță. Un al doilea Oscar pentru cea mai bună interpretare îi va recompensa din plin riscul

asumat. Celelalte patru Oscaruri acordate filmului făceau, la rîndul lor, dintr-un regizor debutant o vedetă.

Văzut astăzi, filmul pare un bun spectacol de teatru filmat. Dar în urmă cu aproape douăzeci de ani, piesa lui Albee — soră bună cu cea a lui John Osborne *Privește înapoi cu mînie* — cu adevărurile ei strigate în gura mare de pe ecranul unui deceniu acaparat mai ales de musical și de producții de divertisment, era direct incendiară. Pentru prima dată mitul familiei americane era pulverizat cu vehemență și pe ecran se auzea un vocabular atît de strident. Dar ne aflăm chiar în anul cînd Codul cenzurii fusese complet anulat (multe dintre restricțiile marelui ecran au fost menținute pentru cel mic; de altfel nici zece ani mai tîrziu televiziunea nu avea să permită un asemenea vocabular). În sfîrșit, maniera de a filma, unghiurile, ritmul, prim-planurile, bulversau canoanele stilistice hollywoodiene. Mike Nichols făcuse un prim și spectaculos pas către un nou cinema. Un al doilea pas, și mai acrobatic, avea să-l facă în anul următor cu *The Graduate (Absolventul)*. Și pentru că tot am anticipat diagrama sa profesională, să spunem că după acest început și încă un film important, *Catch 22*, cariera lui Nichols a descris o curbă descendentă, ajungînd să facă concesii filmului comercial: *The Day of the Dolphin (Ziua delfinului*, 1974) pentru ca, în cele din urmă, regizorul să se întoarcă pe Broadway de unde venise. Mike Nichols avea să revină la Hollywood abia după 17 ani cu un remarcabil film, care a stîrnit, ca și faptul real de la baza scenariului, mari discuții. Titlul său, *Karen Silkwood*, era dat chiar de numele unei muncitoare de la o uzină nucleară din Oklahoma. În anii '70 ea a dispărut într-un misterios accident de mașină, după ce ajunsese în posesia unor documente compromițătoare privind lipsa măsurilor și a unui echipament de protecție corespunzător al celor ce lucrează într-un mediu iradiat. Interpreta eroinei, Meryl Streep (deja de două ori laureată), avea să se numere cu acest rol printre candidatele premiului Oscar '83.

În această lume închisă care a fost și a rămas Hollywoodul, pentru a doua oară, după Jean Renoir, un alt regizor francez era primit cu brațele deschise: Claude Lelouch. *Un bărbat și o femeie* concurează pentru premiile celui mai bun film străin și celui mai bun scenariu original (filmul rulase la Los Angeles) și le obține pe amîndouă. Farmecul banalității, *happy-end*-ul mereu promis și mereu amînat, multimelodramatica iubire interceptată prin efecte vizuale seducătoare,

ritmurile sambei, pigmentul de violență și risc introdus prin personajul cascadorului fac din Lelouch, cineastul pe gustul unei Americi, și nu numai al ei, mereu fascinate de marile iubiri și de marile aventuri. Cel de-al treilea regizor de limbă franceză, adoptat de Hollywood avea să fie, în deceniul următor, azi regretatul François Truffaut.

În aceeași ediție — pe linia înnoirilor efectelor tehnice, una dintre constantele preocupări ale studiourilor americane — se inaugurează o dată cu premiile cîștigate de *Grand Prix* și *Fantastic Voyage (Călătorie fantastică)*, două genuri ce se vor dovedi de maximă popularitate: filmul violenței sportive și cel al ficțiunii științifice.

1967 : Cineaștii „generației Marcuse"

Ceea ce pentru prima decadă a premiilor Oscar a reprezentat ediția 1931—'32, a fost pentru deceniul șapte producția sosită la rampa Oscarurilor în 1967, cînd s-a atins un punct culminant în conjugarea eforturilor de liberalizare tematică și înnoire stilistică. Patru filme — *Absolventul, Bonnie și Clyde, Ghici cine vine la cină?, În arșița nopții* — aveau să exercite, fiecare în felul său, o influență hotărîtoare asupra creațiilor viitoare. Era de fapt producția care receptase ecoul deschiderilor de idei din anii Administrației Kennedy. Ecranul devenise, cu o oarecare întîrziere, oglinda artistică a marilor evenimente. Asasinarea președintelui Statelor Unite John Fitzgerald Kennedy din noiembrie 1963, căreia îi urmase o escaladă a violenței pe scena politică americană, și inerentele decepții în rîndul tinerelor generații aveau să apară pe ecran, abia către sfîrșitul deceniului și în anii '70.

Festivitatea decernării premiilor, din aprilie 1968, a fost amînată cu două zile din pricina asasinării liderului de culoare Martin Luther King. Dacă în urmă cu un sfert de secol moartea Carolei Lombard într-un accident impresionase într-atîta Hollywoodul, cu atît mai mult acum, asasinarea pastorului de culoare care implicase de fapt conștiința întregii Americi, nu putea să nu se reflecte în opțiunile AMPAS. Era firesc ca Academia să fi încununat atunci, în 1968, două filme care puneau în discuție tocmai divergențele rasiale

din Statele Unite: *În arșița nopții* de Norman Jewison (cinci premii Oscar, între care și acela pentru cel mai bun film) și *Ghici cine vine la cină?* de Stanley Kramer (Oscar pentru scenariu: William Rose; și interpretare: Katharine Hepburn).

Norman Jewison, canadian de origine, venise în cinema din televiziune și rămăsese contaminat de ideea actualității. Cînd acceptă să ecranizeze *În arșița nopții*, romanul omonim al lui Stirling Silliphan, la rîndul său scenarist și producător de televiziune, o face și din convingeri politice. Filmul oferea o variantă la teza din *Lanțul*, lăsînd pentru prima dată un polițist alb și unul negru (tot Sidney Poitier) să colaboreze în elucidarea unei crime și dînd cîștig de cauză polițistului de culoare.

În *Ghici cine vine la cină?* (din nou Sidney Poitier), conflictul supune unui dificil examen de conștiință respectabila familie a unui judecător, socotit a avea vederi dintre cele mai liberal-democratice. Părinții combat cu vehemență orice practici rasiale, pînă cînd află că fiica lor are intenția de a se căsători cu un medic de culoare. După 35 de ani de la primul ei Oscar, Katharine Hepburn primește din nou omagiul suprem, în rolul în care pentru cea de-a noua și ultima oară îl avea alături pe partenerul ei de o viață: Spencer Tracy. Dar actrița nu s-a prezentat nici de data asta să-și ridice statueta. Mai tîrziu, explicînd aceste absențe, ea va spune: *„Trebuie să fiu onestă cu mine și să mă întreb «ce se întîmplă Kathy, te temi ca nu cumva să pierzi?»."*

Filmele lui Jewison și Kramer au fost printre primele prin care cineaștii americani încercau o reparație față de minoritatea majoritară — o zecime din întreaga populație a Statelor Unite. Dar tocmai aceste filme vor deveni filmele nemulțumirii cineaștilor americani de culoare pentru că ele au scos problema rasială din ghettou, preluînd doar dintr-un nou unghi vechile raporturi și determinări, inversînd, în cadrul acelorași prejudecăți, locul pozitivilor-albi și al negativilor-de-culoare. Totuși, trebuie să recunoaștem că fără deschiderea creată de cineaștii tradiționali, revirimentul filmului realizat de cineaștii negri din anii'70 nu ar fi fost posibil. Cel puțin la Hollywood.

Oscarul pentru regie a fost acordat celui ce debutase cu un an în urmă, Mike Nichols, pentru *Absolventul*, film care a marcat o cotitură de 180 grade în cinematograful holly-

woodian și a adus pe ecran expresia stării de spirit a tinerei generații față de valorile consfințite de modul de viață american în formula: succes = bani.

Un proaspăt absolvent de colegiu (Dustin Hoffman) trăiește drama dezorientării în ciuda faptului că părinții și toți prietenii lor îl asigură că are în față „un viitor mare". Pentru ei, tînărul e deja „un savant", în timp ce el le disprețuiește buna dispoziție și mulțumirea de sine, considerîndu-le un semn al prostiei, al superficialității, al lipsei de ideal. De un singur lucru nu se îndoiește; că nu vrea să semene acestor părinți obsedați de înguste patimi de înavuțire și dominați de spaima pierderii statutului lor social. Însemnele acestui statut — vila, piscina, peluza, multele mașini etc., tot dichisul unei vieți confortabile, dar lipsite de adevăratul spirit de familie, de prieteni, de afecțiune — e văzută de tînăr, prin ochelarii săi de scafandru, deformat, așa cum de fapt o merită. Prin refuzul său obstinat de a răspunde la întrebarea mereu repetată *„Și acum ce ai de gînd să faci?"*, dublată de tot felul de propuneri de a se lansa într-un business sau altul, tînărul se ferește să cadă în capcanele întinse de această lume în care nu vrea nici să pătrundă, nici să se afirme. Totuși, inocența sa îl face să cadă în cursa avansurilor făcute de soția prietenului părinților săi: *„Trebuie să plec, trebuie să plec"*, se scuza tînărul la fiecare întîlnire, dar în cele din urmă rămîne. O clipă, crede chiar că asta e dragostea. Dar cînd într-o zi întîlnește pe fiica (Katharine Ross) acelei doamne (Anne Bancroft), el se îndrăgostește cu adevărat. Dragostea izbucnește năvalnic, așa, ca-n viață, ca la cinema. Mama fetei, ultragiată în orgoliul ei feminin mai degrabă decît de anomalia situației, se opune cu vehemență căsătoriei proiectate: *„Nu înțeleg de ce ai considerat că sînt destul de bun pentru tine, dar nu sînt bun pentru fiica ta!"* — îi ripostează tînărul. Fata află însă adevărul. Urmează decepția. Ce gust mai amar decît prima decepție? Și prima despărțire! Ea pleacă la Berkeley. Pentru a o putea urma, tînărul hotărăște să-și reia studiile. Dar familia fetei, grijulie să păstreze aparențele de moralitate, angajează repede o altă căsătorie. Locul ceremoniei e păstrat secret, pentru ca tînărul îndrăgostit să fie din nou pus în fața faptului împlinit. Dar dragostea e mai puternică. În final, după cea mai romantică cursă din cîte a văzut cinematograful vreodată, desfășurată pe jos, „în ritm de Le Mans" și cu o inventivitate de Sherlock Holmes, tînărul ajunge la timp pentru a fura mireasa din

fața altarului și a o scăpa din capcana unui conformism mincinos. În scena finală, de la fereastra din spate a unui autobuz cei doi privesc rîzînd, rîzînd ca la cea mai bună farsă din lume, la chipurile părinților fetei rămași neputincioși pe trotuar. Încet, rîsul se topește în zîmbet și zîmbetul e înlocuit cu expresia serioasă a celora ce și-au luat răspunderea propriei lor vieți. O clipă ai impresia că au îmbătrînit puțin...

Satiră socială incisivă, elemente de comedie bufă, romantism în bluejeans, *Absolventul* era barometrul comportamentului și mentalității tinerilor intelectuali americani ai anilor '60, a căror deviză, ca și cea a eroului filmului, era: *„Nu te încrede în nimeni trecut de 30 de ani"*, refuzînd global experiența părinților. *„Lăsați tinerii să cunoască lumea, să descopere viața cu propria lor sensibilitate, fără să fie îndoctrinați de societatea tehnocrată a capitalului care a instituit pentru ei false necesități"*, scrisese Herbert Marcuse în *Omul unidimensional*. Ideile sale își aflau o replică cinematografică inteligentă, sensibilă și populară în *Absolventul*.

Amintindu-și de momentul decernării Oscarului, Mike Nichols spune azi: *„Eram atît de puțin pregătit pentru o asemenea onoare încît mi s-a părut că visez și nu m-am bucurat cu adevărat. Data viitoare am să știu cum să o gust"*. Dar nu a mai avut ocazia.

Mulți critici americani au căutat să atenueze impactul filmului spunînd: *„Dacă toată revolta tinerilor sfîrșește prin a se căsători cu cine vor ei, lucrurile nu stau chiar atît de rău"*. Era însă o minimalizare voită a finalității filmului lui Nichols care și-a făcut evidente intențiile prin „corecturile" aduse romanului inspirator, făcînd mult mai contondente relațiile dintre personaje, fapt de altfel și el amendat de critica americană. Justețea și exactitatea diagnosticului pus de film deveneau cu atît mai evidente cu cît enervarea provocată de el creștea. Revista «Time» acredita ideea că din pricina filmului, *„acea jumătate a Americii care avea sub 25 de ani privea la jumătatea trecută de 25 de ani, peste un îngrozitor abis."*

Scriitorul și publicistul britanic Anthony Burgess pusese, la rîndul lui, un diagnostic-avertisment răului secolului prevestind și el revolta tinerilor ca reacție la lipsa de ideal a societății în care trăiau: *„Tinerii au un mare potențial de vitalitate și de energie. Dacă nu este canalizat spre creație, se exprimă prin distrugere"*. Recursul la violență, ca falsă solu-

ție, avea să treacă cu ușurință pentru generația-vizuală a lui McLuhan din realitatea vieții în realitatea ecranului. *Bonnie și Clyde, In Cold Blood (Cu sînge rece), Dirty Dozen (12 oameni murdari)* au fost printre primele exemple ale noului curent.

Sloganul publicitar sub care s-a lansat *Bonnie și Clyde* a fost: „Sînt tineri, se iubesc, omoară oameni!". Decenii de film american învățaseră publicul că eroii sînt obligatoriu tineri, frumoși, îndrăgostiți și dacă se iubesc nu pot fi decît puri. Antimitul susținut de un asemenea film nu a întîrziat să creeze un nou mit. Eroii erau tineri, frumoși însă contraziceau codul moral sacrosanct stabilit; erau criminali. Dar *de ce* omorau și *pe cine* prădau? Ei prădau instituțiile, băncile, ca semn al divorțului lor de o societate inechitabilă, iar dacă victime cădeau și nevinovați, culpa era tot a societății care le provocase revolta. Crima era în ochii lor un act de contestare salubră. Amestecul de violență și tandrețe (vizita lui Bonnie la bătrîna ei mamă) al noilor „îngeri negri" a găsit în biografia unui faimos cuplu de gangsteri din anii marii depresiuni economice paravanul pentru a vorbi de fapt de nemulțumirile prezente față de sistemul instituționalizat în America. Anii'60 nu erau însă cei ai depresiunii, ci, dimpotrivă, ai unei societăți de consum în expansiune, dar — printr-un paradox explicabil — lipsa ca și risipa pot deveni contrarii echilibrului social și uman. Revolta devenise necesară. Iată de ce eroii regizorului Arthur Penn puteau inspira compasiune. Uciderea lor în final nu mai are semnificația unui act justițiar, așa cum ne obișnuise filmul american, ci este mai degrabă semnul unei eliberări.

Aura romantică, protectoare, ce învăluia aventura lui Bonnie și Clyde atenua șocul întîlnirii cu unul dintre cele dintîi filme care îndrăznise să idealizeze violența. Curînd însă, aura romantică avea să dispară, lăsînd violența să inunde ecranul în voie.

Bonnie și Clyde a luat cu asalt America ce și-a recunoscut frustrările în acești îngeri ucigași și diavoli angelici. Ideea a aparținut unui tandem de scenariști debutanți din generația cineaștilor universitari: Robert Benton (regizoru de mai tîrziu al lui *Kramer contra Kramer)* și David New-l man. Regizorul filmului, Arthur Penn, se formase, asemenea lui Jewison și multor altora ce intrau rînd pe rînd pe platourile filmului de ficțiune, la școala televiziunii. Penn era la al

patrulea film și cu excepția unuia singur, *Miracolul din Alabama*, care-l arătase interesat de dramele psihologice intime (dubla infirmitate a două personaje feminine: femeia oarbă și fetița surdo-mută) toate celelalte trei filme îl prezentaseră ca pe un anticipator al violenței, ce urma să devină emblema epocii. *Bonnie și Clyde* a fost curînd și unanim recunoscut de critică și de public ca un creator de nou limbaj cinematografic. Din păcate, filmul nu a întîrziat să dea naștere la o sumedenie de prozeliți de seria B și C, transformînd multe dintre secvențele originale în clișee. Un singur exemplu, finalul — cei doi eroi reținuți cu încetinitorul în timp ce se prăbușesc sub o ploaie de gloanțe — a fost copiat în nenumărate filme și reeditat peste doi ani în formă de „citat" și de George Roy Hill în finalul din *Butch Cassidy și Sundance Kid* (spun citat, deoarece multe secvențe preluau tiparul filmului lui Arthur Penn).

În celelalte trei portrete făcute violenței în *Cu sînge rece, 12 oameni murdari* și *Luke mînă rece,* masca angelică dispărea.

Cu sînge rece expunea motivația unui criminal, condamnat pentru a fi ucis o întreagă familie, după chiar jurnalul său transcris de scriitorul Truman Capote în urma discuțiilor purtate cu condamnatul în celula sa din închisoare.

În *12 oameni murdari* violența era justificată de necesitatea unei misiuni de război, urmînd să fie îndeplinită de 12 pușcăriași, condamnați pe viață pentru crimă și cărora li se dăduse astfel șansa de a-și răscumpăra libertatea.

Luke mînă rece completa tripticul cu unul dintre primele filme care au denunțat condițiile de detenție din pușcăriile americane. Un tînăr condamnat pentru o tentativă de spargere în avutul obștesc este aruncat într-o pușcărie laolaltă cu cei mai periculoși criminali. Noul venit, pentru care tentativa de spargere fusese doar o întîmplare, este supus aceluiași tratament de către paznici care, investiți cu autoritatea legalității, se dovedesc mai inumani decît înșiși criminalii. Dar ei nu reușesc să-l facă pe Luke (Paul Newman ratează și de astă dată Oscarul) să-și piardă nici surîsul, nici bunătatea înnăscută. Vocația mesianică a tînărului Luke îi va învăța lecția solidarității în deznădejde și pe cîțiva dintre cei mai înrăiți locatari ai acestui alt „azil de noapte". Luke pare un personaj din baladele trubadurului Leonard Cohn sau ale lui Joan Baez. Finalul este una dintre

cele mai cutezătoare și patetice scene din filmul american. Luke a reușit prin unica armă a inocenței și cinstei să fi atras de partea sa pînă și pe cei mai înrăiți criminali. De 4 iulie, sărbătoarea independenței naționale, pușcăriașii au și ei dreptul să se veselească, să danseze. La chermeză ei hotărăsc să facă cu toții un zgomot asurzitor cu lanțurile de la picioare pentru a acoperi evadarea celui ce crezuse în ei, ultimii dintre oameni. Fuga lui Luke are ceva din măreția saltului spre libertate ce-l va face în deceniul următor indianul, alt evadat din „cuibul de cuci". De la sărbătorirea zilei de 4 iulie printre fermierii din *Shane* pînă la această grotescă aniversare printre pușcăriași, filmul american străbătuse o cale neînchipuit de lungă.

Și tot ca un semn al marii cotituri, întreprinsă atunci de ecranul american, Oscarul pentru cel mai bun film străin revenea pentru prima oară unei cinematografii socialiste: *Trenuri strict supravegheate* de Jiri Menzel (Cehoslovacia).

1968 :
Musicalul e rege, iar istoria împărătească...

Speriat parcă de atîta îndrăzneală, Hollywoodul se prezenta după un an la rampa Oscarurilor cu filme ce păreau a fi fost făcute la începutul deceniului, cînd mirajul culorii și al ecranului lat încoronaseră musicalul ca rege și istoria ca împărătească oferind filmului din sala de cinema șansa unei noi supraviețuiri.

Oliver ! — marele cîștigător (cinci premii Oscar) — era povestea, veche de 135 de ani, a lui Oliver Twist, în versiunea cîntată și dansată a regizorului britanic Carol Reed. Pe drumul deschis de *West Side Story*, Reed nu se lasă nici el ademenit de fast și eleganță, ci dimpotrivă, își travestește musicalul în zdrențe, citînd în sprijinul său paginile lui Dickens cu copii orfani, aziluri insalubre, taverne sumbre de pe cheiurile Tamisei pline de borfași, din Londra anilor 1830. În acest decor, dantelele și strălucirea *musical*-ului tradițional nu aveau ce căuta. Reed îmbracă vedeta în rochii peticite, alege interioare mizere, elimină culorile stridente și le înlocuiește cu cenușiuri, bejuri sau cu albul murdar. Tot povestirea lui Dickens îi înlesnește să contrazică un alt tabu al *musical*-ului. În locul clasicei trupe de „chorus girls", patronată de surîsul

infailibil al unei balerine-vedete, Reed ne prezintă o trupă de băietani zdrențăroși conduși de bătrînul, știrbul și cocoșatul Fagin (Ron Moody), realizînd un *musical* al mizeriei, dar și al poftei de viață. *„Timpul va spune dacă a fost un mare spectacol, dar, cu siguranță,* «Oliver!» *este o experiență nemaipomenită"*, scria criticul Joseph Morgenstern.

S-ar fi putut crede că nimeni nu mai putea rivaliza pe terenul musicalului cu *Oliver !* Dar William Wyler, veteranul Hollywoodului, care-și dovedise mobilitatea artistică, trecînd de la *Dodsworth* la *Jezbel*, de la *Mrs. Miniver* la *Cei mai frumoși ani ai vieții noastre*, de la *Vacanță la Roma* la *Ben Hur* și la *Colecționarul* (am selectat doar titlurile intrate în „filmul" Oscarului), face pentru prima dată un *musical: Funny Girl*. Cu cîteva admirabile numere cîntate și dansate, montate în tradiția marelui coregraf al Broadwayului de altădată, Florenz Ziegfeld, Wyler o conduce pe debutanta Barbra Streisand către Oscarul de interpretare, trofeu acordat *ex-aecquo* și Katharinei Hepburn — aflată la cel de al 36-lea rol și la al treilea Oscar — pentru Eleonora de Aquitania din *The Lion in Winter (Leul în iarnă)*. Fiecare dintre actrițe primește un număr egal de voturi din partea celor 3030 de membri ai Academiei. Era pentru a doua oară cînd Oscarul de interpretare se acorda *ex-aecquo*. Prima dată aceeași dilemă, la fel soluționată, fusese provocată în 1931—1932 de Fredric March și Wallace Beery. *Leul în iarnă* — povestea de dragoste și ură împărțită o viață de Henric al II-lea și soția sa Eleonora de Aquitania, înlocuind fastul cu inteligența spiritului — sfîrșea prin a cîștiga trei premii Oscar.

Tot un subiect istoric, de mare amploare, dar nici el în stilul superproducției strălucitoare, ci mergînd la esența conflictelor, *Război și pace* de Serghei Bondarciuk (într-o versiune relativ prescurtată: de la 7 ore și 14 minute, la 6 ore și 13 minute) devenea primul film sovietic premiat cu Oscarul pentru cel mai bun film străin al anului.

În sfîrșit, o prea bine cunoscută istorie renascentistă, cea a lui Romeo și a Juliettei sale, în regia lui Franco Zeffirelli, se făcuse și ea remarcată printr-o nouă estetică shakespeareană. (Oscar pentru imagine și costume).

Privirile cineaștilor păreau întoarse doar spre trecut. Unde era prezentul? Unde era viitorul? Cîteva Oscaruri mai puțin semnificative aveau totuși să rețină trei filme care urmau

să devină, fiecare în felul său, un cap de serie în lumea ideilor cinematografice de mîine.

Nu s-ar putea spune că *Rosemary s Baby* venea pe un teren virgin. De la *Dr. Jekyll și Mr. Hyde* pînă la *Colecționarul* i se puteau descifra filiații pe ecranul american, iar autorul său, polonezul Roman Polanski, venise din Europa aducînd în bagajul personal cîteva mostre ale colocviilor sale vrăjitorești, de la *Repulsie* la *Balul vampirilor*. Acum, pornind de la un roman de descendență gotică, Polanski aducea magia neagră în Manhattanul contemporan: legături misterioase, dar și umor subtil. Premiul pentru cel mai bun rol secundar revenea actriței Ruth Gordon (soția producătorului, regizorului și scenaristului Garson Kanin), la rîndul ei scenaristă, calitate în care figurase de trei ori printre candidații la Oscar: (1947 — *Viață dublă;* 1949 — *Adam's Rip (Coasta lui Adam)*, 1952 — *Pat și Mike)*. Filmul lui Polanski va fi considerat în anii următori ca inițiatorul genului demoniac care a culminat cu *Exorcista*, dar s-a demonetizat prin prea multe producții de serie.

Bullitt era primul film (din totalul de patru) realizat în Statele Unite de regizorul britanic Peter Yates. El propunea un nou tip de erou detectiv, diferit de polițistul cu care ne obișnuisem să-l vedem triumfînd cu mîinile curate, ca un Eliot Ness. Intrat în hora urmăriților și a urmăritorilor, Bullitt nu se poate disocia de lumea unde își exercita profesiunea. Prețul plătit pentru fiecare victorie este propria sa dezumanizare. Aceasta ar fi trista morală a unui film nemoralizator. Filmul lui Yates răsturna prejudecata polițistului, slujitor al dreptății, fără să se contamineze de la mediul crimei în care e obligat să trăiască. Era mai mult decît o idee nouă, era un moment de adevăr impus de escalada violenței din realitatea vieții sociale americane. În mesajul adresat Congresului, cu un an în urmă, privind necesitatea unui program național împotriva violenței, președintele american de atunci, Richard Nixon, spusese: „Sînt sigur că nimeni dintre dumneavoastră nu-și va lăsa astă-seară mașina în garajul Capitoliului, să se întoarcă pe jos acasă". Avertismentul șefului statului american era mai mult decît o figură de stil, el traducea în cuvinte sfidarea pe care extrema creștere a criminalității (numai în 1967, la New York, au fost atacați aproape 5 000 de polițiști) o arunca necontenit națiunii americane.

Yates nu se mulțumește să expună numai realitatea dintr-un unghi nou, el îi adaptează și un stil pe măsura noilor ei ritmuri. Printr-un montaj eliptic (Oscarul pentru montaj), Yates solicită participarea și atenția spectatorului ca într-un joc de cuvinte încrucișate, dîndu-i un plus de satisfacție. După *Bullitt* (în remarcabila interpretare a lui Steve McQueen), *policier*-ul ca gen nu va mai fi ce a fost.

În sfîrșit, cel de-al treilea film — *2001 : A Space Odyssey (Odiseea spațială 2001)* de Stanley Kubrick, reținut în palmares numai pentru efecte speciale, avea să dea genului științifico-fantastic o dimensiune filosofică asupra posibilului viitor al omenirii. Este de înțeles că jurații s-au simțit derutați de această aventură spre noile frontiere galactice, care nu se termina apoteotic cum o cerea tradiția unei națiuni cu o istorie dominată de vocația pionieratului victorios, ci se încheia dubitativ, punînd în termeni filosofici un semn de întrebare asupra eficienței unor asemenea cuceriri pentru om. Filmele lui Spielberg din următoarea decadă vor „corecta" această rezervă și vor propune finaluri triumfaliste retoric-patriotice, ca în *Close Encounters of the Third Kind (Întîlniri de gradul trei)*.

Cînd mai fusese percepută, pe ecranul american, victoria ca o înfrîngere? Așa se explică rezerva criticilor americani: *(„Undeva între hipnotic și extrem de plictisitor"*, nota reputatul critic Renato Adler), lăsînd pe seama colegilor europeni odiseea descoperirii semnificațiilor filmului lui Kubrick. În schimb, publicul american — ca și în alte cîteva cazuri semnalate — a dovedit o intuiție mult mai exactă, făcînd filmului o primire deosebită.

După opt ani, festivitatea decernării Oscarurilor se mută de la Civic Auditorium din Santa Monica în noul complex arhitectonic de la Music Center din chiar centrul geografic al Los Angelesului, în spațioasa și eleganta sală de 3 400 locuri Dorothy Chandler Pavilion, unde a rămas pînă azi și unde aveam să asist în 1980 la acest *American supershow* atît de specific. Și tot pentru prima dată transmisia programului înceta să se mai facă și pe posturile de radio, televiziunea preluînd monopolul. Pentru început, numărul telespectatorilor a fost estimat la 250 de milioane, el continuînd să crească de la an la an, ajungînd să fie estimat în 1983 la peste un miliard în 51 de țări.

1969 :
Importanța de a fi lucid

Cowboy-ul, același și mereu altul, a străbătut în galop toată istoria Americii și a filmelor ei. El era pionierul, cuceritorul noilor pămînturi, el era crescătorul de vite, uneori statornicit ca fermier, alteori devenit șerif, întotdeauna împărțitor de dreptate, mereu aliat cu violența, gata să-și pună viața în primejdie pentru a salva comunitatea de care se legase de-o clipă sau de-o viață.

De-a lungul a șapte decenii de cinema, de la Tom Mix, cowboy-ul preriilor acționînd la lumina zilei, pînă la cowboy-ul de pe asfalt, de la miezul nopții, acest personaj real și simbolic a căpătat interpretări diferite, dictate de condiționările sociale ale momentelor respective. Cum am văzut, westernul nu a fost printre cele mai răsfățate genuri în selecțiile Oscarului, dar această a 42-a ediție aduce un neașteptat tribut cowboy-ului, ca erou tradițional și totodată modern.

John Wayne se identificase prin zeci de roluri cu cowboy-ul sau șeriful ideal, ajungînd să fie socotit eroul numărul 1 al Americii. Acum, în *True Girt (Adevăratul curaj)*, el primea pentru prima dată recompensa Oscarului, dar — ironie — pentru rolul unui șerif bețiv, chior și cam depășit... Un șerif — nici zvelt, nici alert — peste care trecuseră mulți ani și multe încercări. Ca și peste interpretul său, un Wayne celebrînd 62 de ani de viață și 40 de carieră cinematografică și luptînd din greu cu o boală necruțătoare. Desigur, Oscarul era menit să onoreze întreaga galerie de cowboys-i și de șerifi interpretați de cel dintîi dintre ei, dar nu se poate să nu remarcăm că Wayne, asemenea lui Humphrey Bogart sau Henry Fonda, a luat Oscarul atît de tîrziu. Totuși ei au fost pînă la urmă mai norocoși decît un Charlie Chaplin, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock sau Mickey Rooney, Cary Grant, Paul Newman, ori Greta Garbo și Marlene Dietrich cărora statueta nu le-a revenit niciodată pentru un film sau un rol anume. Oscarul lui Wayne era totodată și un omagiu sentimental adus regizorului veteran, Henry Hathaway, trecut de 70 de ani, pentru un western crepuscular ca și lumea idilică și sălbatică descrisă de el.

În schimb, în aceeași ediție intra în scenă, sub bagheta unui regizor britanic, cowboy-ul la timpul prezent. După

succesul cu *Darling*, John Schlesinger se stabilise și el în Statele Unite și aducea, o dată cu profesionalismul său impecabil, o privire nouă, din afară, asupra realității americane în *Midnight Cowboy (Cowboy-ul de la miezul nopții)* — Oscarul pentru cel mai bun film, regie, scenariu. Ecranizare a romanului lui James Leo Herlihy, după scenariul unui debutant, Waldo Salt (scenaristul de mai tîrziu al unor filme ca *Serpico, Coming Home* [*Întoarcerea acasă*, împreună cu Robert C. Jones)], Schlesinger pune în fața Americii de azi, ca o oglindă, privirile cowboy-ului de ieri. El, cowboyul cu virtuțiile sale tradiționale, mai există; dar lumea care să i le pună în valoare, care să aibă nevoie de ele, a fost ucisă, ceea ce în cele din urmă îl va anihila și pe el.

Simțindu-se inutil într-un vest de mult mecanizat, cowboy-ul (Jon Voight) își poartă privirile albastre, pălăria cu boruri întoarse, cizmele cu carîmb ondulat și haina cu franjuri de indian, înapoi spre est, către jungla de asfalt. Din Texas, unde strămoșii săi domesticiseră caii sălbatici, el sosește la New York unde își propune să domesticească, în folosul propriu, oamenii de afaceri. Cu farmecul său frust și naiv, el cucerește cu ușurință soțiile *businessmen*-ilor, dar nu poate accepta multă vreme rolul său de gigolo. În fundul sufletului său mai licărea probabil ceva din patima justițiarului. Derutat și scîrbit de această lume în care dorise să pătrundă, cowboy-ul devine ocrotitorul unui biet șarlatan ratat, mistuit de boală (Dustin Hoffman). După ce cunoscuse New Yorkul birourilor din zgîrie-nori și al budoarelor de lux, cowboy-ul face cunoștință cu New York-ul camerelor sordide și neîncălzite, al gunoaielor, al șobolanilor. Asociați, la început în speranța reciprocă de a se trage pe sfoară, cowboy-ul și șarlatanul își dau seama că fiecare simțise prea apăsat gustul sărăciei pentru a se mai păcăli între ei. În locul înșelăciunii, între cele două suflete pribege se naște o prietenie pură, romantică, pentru care nu există loc în jungla de asfalt.

Schlesinger își permisese să pulverizeze deodată cîteva mituri: al cowboy-ului, al drumeției, al pionierului-aventurier, înlocuindu-le cu ideea eșecului și cu mitul prieteniei care reprezentau pentru eroul american, întotdeauna obișnuit să învingă de unul singur, aproape un sacrilegiu. O dată cu mitul prieteniei, filmul lansa și personajul-tandem, tipic pentru nevoia de comunicare într-o lume a incomunicabilității și care avea să se impună ca un laitmotiv în anii ce au urmat. De asemenea, Schlesinger își permitea să ignore sfîrșitul

fericit al westernului tradițional. Cowboy-ul ca personaj victorios murise o dată cu pierderea contactului cu natura. Peste alt deceniu, seria filmelor ecologice va avea — dincolo de un substrat legat de campaniile politice — și funcția de a restabili legătura ancestrală și vitală cu o natură, părăsită în favoarea metropolelor. Departe de ea, omul modern și-a pierdut un esențial punct de sprijin în echilibrul său.

Comisia de viză, în dezacord cu viziunea lui Schlesinger, l-a notat cu „X", adică „interzis tinerilor sub 17 ani"; a fost prima producție cu o asemenea viză care a luat Oscarul celui mai bun film. „The Motion Picture Association of America" i-a ridicat, ulterior, restricția.

Interesant este că și unii critici americani, deși au recunoscut întreaga valoare și noutate a filmului, nu s-au putut împăca cu ideea că o privire atît de lucidă și acidă asupra Americii aparținea unui străin. În acest sens, comentariul lui Leslie Halliwell este cît se poate de concludent: *„New Yorkul canalelor, privit cu inteligență, dacă nu cu exactitate, de către un maestru, lipsit de inimă, al spectacolului"*.

Același tandem al prieteniei îl regăsim din nou la prezenta ediție într-un film al drumeției, care pornea tot de la datele westernului și de la vocația pionieratului, filtrate însă prin experiența generației hippy: *Easy Rider*. Filmul este astăzi socotit a fi cel mai reprezentativ în privința redării stării de spirit a tinerei generații americane din acel moment. Mai întîi, el ilustra posibilitatea de afirmare a tinerilor cineaști la debut în acel sfîrșit de decadă: Dennis Hopper (coscenarist, regizor și actor) și Peter Fonda (producător, coscenarist și actor). În al doilea rînd *Easy Rider* demonstra — Hollywoodul a avut întotdeauna nevoie de asemenea confirmări — că se putea obține un mare succes de public cu un film ce avea un buget extrem de scăzut. Explicația era că cei doi autori aduseseră pe ecran cu maximă promptitudine — exact la un an după mișcările protestare de la Universitatea din Berkeley — dezorientarea tinerei generații americane de la acel sfîrșit de deceniu. În film, doi tineri își luau lumea-n cap, încălecau pe două motociclete și porneau la drumul mare fără nici o țintă, dacă nu cumva aceea de a descoperi adevărata față a Americii și de a recuceri, de astă dată nu spațiile, ci sentimentul libertății și fericirii pierdute. Dar fericirea, făgăduită prin constituție, se dovedește a fi doar o iluzie. Vinovați doar de propria lor credulitate, cei

doi vor fi întîmpinați pe acest drum al inițierii de tot felul de capcane și, în cele din urmă, de moarte. *„Vezi? La ce folosesc toate astea?"* — se întreabă cel rămas singur, în final, marcînd contrastul dintre setea de viață și de cunoaștere de la început și decepția din final. *Easy Rider* a lansat tiparul așa-numitelor *country-films*, tipar imitat mai bine sau mai rău în anii următori. Dar, ca și în cazul *Absolventului*, critica americană a respins spiritul său protestatar: *„O anomalie mai degrabă decît un model, sau un model greșit, copiat apoi nu pentru inteligența sa pasională, ci pentru expresia sa viscerală"*, scria James Monaco și tot el continua, *„aceste filme ale tinereții au murit chiar mai repede decît revolta pe care aspirau să o descrie"*. Era, fără îndoială, o judecată părtinitoare — ignorînd calitățile artistice și infuzia de noutate adusă de noul val de cineaști — dovedind încă o dată că filmele protestatare nu erau prea bine primite. Totuși *Easy Rider* a desferecat cîteva lacăte. În urma lui cîteva porți au rămas deschise. Prin ele un aer proaspăt avea să pătrundă în bătrînele studiouri.

Easy Rider candidează pentru cel mai bun scenariu, dar îi este preferat un alt film avînd ca vedetă tot un cuplu masculin și peste care sufla aceeași briză a vestului sălbatic: *Butch Cassidy și Sundance Kid* (cel mai onorat film din ediție, cu patru premii Oscar), dar al cărui laitmotiv protestatar era cantonat în trecut. Luînd ca model doi hoți de trenuri — alți „easy riders" (Paul Newman și Robert Redford) de la răscrucea ultimelor două secole — regizorul George Roy Hill face în recuzita vestului sălbatic o variațiune plină de romantism, nostalgie și umor. *„Am vrut să arătăm că există bandiți cu sufletul mai pur și mai curat decît al celor ce sub masca respectabilității comit o seamă de fărădelegi fără nici măcar să-și asume vreun risc"* — mi-a spus Robert Redford într-o discuție avută la New York. Cultul prieteniei, împărtită pînă la moarte, era implicit contrapus cu lipsa sa din lumea prezentă. Tot farmecul și curajul celor doi tîlhari-haiduci nu pot răscumpăra însă codul justițiar. Cine a ucis trebuie să moară. Finalul reia, cum spuneam, scena morții filmate cu încetinitorul, sub ploaia de gloanțe, din *Bonnie și Clyde*, dar popularitatea filmului lui George Roy Hill face ca ideea să-i fie atribuită.

Sidney Pollack privește și el spre trecut. Un trecut mai apropiat, cel al anilor interbelici „nebuni", pentru unii, și al crizei, pentru alții. Dar privirea sa din *Și caii se împușcă*

nu-i așa? (They Shoot Horses, Don't They?) nu este nici nostalgică, nici romantică, deși era primul regizor care să aducă în actualitate estetica *retro,* urmînd să facă la rîndu-i modă. În plină societate de consum cu nimic mai aducătoare de fericire dacă ar fi să o judecăm după imaginile multor filme din anii '70, Pollack trece printr-un filtru de o maximă luciditate societatea americană din anii recesiunii și ea ne apare în toată atrocitatea. Vocația pentru competiție a americanului, întreaga sa educație formată la cultul *celui mai bun,* capătă un curs tragic. La sfîrșitul anilor '20 și la începutul celor '30, America a fost bîntuită de moda concursurilor de dans. Maratoanele foxtrotului deveniseră un joc național. Toată America dansa și fiecare era invitat să dovedească că poate fi cel dintîi. Numai că, peste noapte, America se trezește din ritmul dansului în plină depresiune economică. Maratonul celor șase zile al unei asemenea competiții devine metafora prin care Pollack privește întreaga Americă. O Americă împinsă către propria ei prăbușire morală, tot așa cum maestrul de ceremonii al maratonului dansant (Gig Young — premiu pentru cel mai bun rol secundar) își manipula candidații către pieire (de neuitat rămîne interpretarea Janei Fonda). Pollack întreprinde cel mai violent denunț la adresa mitologiei succesului. Dansul, golit de orice grație sau bucurie, devine expresia umilinței supreme a celor ce sperau că recompensa ipoteticului premiu le va asigura masa pe cîteva zile. Dar concursul lui Pollack nu are învingători. Morala Americii însăși e înfrîntă. Dreptul la existență al omului este negat. O singură lege rămîne sacrosanctă: chiar călcînd totul în picioare, „fie ce-o fi, spectacolul trebuie să continue" („the show must go on"). În delirul macabrei rotiri se consumă destine, se leagă și se dezleagă prietenii și iubiri, se nasc și mor oameni. Numai speranța nu se arată niciodată. Pollack implică spectatorul cu o forță hipnotică irezistibilă în această horă a deznădejdilor. Treptat, parcă nu mai sîntem doar în America anilor '30. Jocul suprapus al metaforelor lărgește, imagine cu imagine, cadrul filosofic al filmului. Sîntem pe acest pămînt care ar fi trebuit, ar fi putut să fie al oamenilor. Dar dreptul la viață a fost negat. Să rămînă atunci măcar dreptul la moarte: *„Și caii se împușcă, nu-i așa?"*.

Candidat la nouă dintre categoriile Oscarului, filmul lui Pollack obține doar unul, dar locul său este astăzi în cinemateca de aur.

Filmele acestui sfîrșit de deceniu arătau fiecare, în felul său, că o nouă generație de regizori trecuseră la cîrma industriei filmului american și că momentul luării de atitudine sosise. Premiul celui mai bun film străin al anului, *Z* de Costa Gavras — inspirat de atentatul politic în care și-a găsit moartea deputatul grec de stînga Lambrakis — nu era nici el în afara realităților celor mai fierbinți ale epocii.

Desigur, nu au lipsit din competiție nici genurile tradiționale ale deceniului. Melodrama de familie moral-spirituală s-a numit acum *Cactus Flower (Floarea de Cactus)* — Oscarul „celui mai bun rol secundar" pentru actrița Goldie Hawn. Filmul istoric își continua defilarea cu *Anne of the Thousand Days (Anna celor o mie de zile)* —„cele mai bune costume"; iar musicalul, cu aceeași exuberanță a talentelor, era prezent cu *Hello Dolly* (premiu pentru decor, sunet, coloană sonoră) și *Sweet Charity* (doar candidatură). Dar turnanta fusese luată. Marile premii nu vor mai reveni în anii următori acestor genuri de super-spectacole, deși în lumea filmului și a spectatorilor succesele lor nu fuseseră mai mici și „Hello Barbra!" și „Sweet Shirley!" deveniseră apelative curente. Dar importanța de a fi vesel fusese înlocuită cu importanța de a fi lucid. În filmele acestei ultime ediții, alături de cele ale anului 1967, găsim în embrion miturile și antimiturile ce vor domina ecranul american în anii '70.

Anii '70

„În anii '70, filmul american şi-a descoperit interesul faţă de propria noastră realitate, de la problematică la peisaj, de la tehnică la estetică."

ROBERT REDFORD

Mutaţiile din viaţa socială şi politică a anilor '60 creaseră cadrul unei industrii de film implicate în realitatea vieţii curente mai mult ca niciodată în trecut. Şi deşi deceniul 7 rămăsese dominat de superspectacolul muzical sau istoric, el crease un climat propice înnoirilor ce aveau să înflorească în deceniul următor. Ar fi, desigur, fals să stabilim o linie de demarcaţie între cele două decenii. Aşa cum filmele anilor '60 au beneficiat de descoperirile tehnicii din deceniul precedent, tot aşa anii '70 au desăvîrşit ideile omologate în anii '60. Dacă în deceniul 7 producătorii independenţi aveau un caracter de excepţie, acum ei deveniseră pentru prima oară în istoria Hollywoodului motorul industriei de film americane, folosind marile studiouri doar pentru garanţii financiare şi legăturile lor cu sistemul de distribuire a filmelor în reţeaua comercială. Regizorii, scenariştii şi, în cele din urmă, actorii au devenit şi ei producătorii propriilor filme, pentru a avea o cît mai mare libertate în a-şi impune ideile lor. Totuşi, şi în noua sa ipostază, industria filmului trebuia să se conducă în continuare după axioma ei *sine qua non:* rentabilitatea. Filmul era o artă din ce în ce mai costisitoare, astfel încît producătorii — fie că erau marile studiouri sau actualii independenţi — nu puteau accepta ca el să nu aducă profituri. Iată de ce nici noile idei, teme sau stiluri nu au putut să nu ţină seama că publicul american aşteptase totdeauna şi cerea mereu de la cinematograf: divertismentul. Numai că divertismentul îşi schimbase conţinutul. Criticul Tom Wood face o pertinentă precizare despre psihologia publicului american de care nici noul val de cineaşti, aşa-numiţii „copii-minune", nu au putut face abstracţie:

„Criticii europeni ar fi mai toleranţi cu filmele noastre dacă ar cunoaşte temperamentul spectatorilor americani. Ei sînt primii gata să înţeleagă o glumă, dar sînt tot primii care se plictisesc. În Europa, un regizor poate să-şi permită un răgaz cît de lung în povestire pentru a crea atmosferă, el poate să arate într-o lungă secvenţă numai cum se risipesc norii. Publicul american nu a avut niciodată răbdarea să privească norii, oricît de frumoşi ar fi ei. După primele secunde ei vor aştepta să-şi facă apariţia un avion. Dacă secvenţa norilor se prelungeşte, atunci publicul american va fi convins că va vedea avionul de-a dreptul explodînd. Spectatorul american aşteaptă ca acţiunea să se desfăşoare cu fiecare secvenţă şi nu-i pasă dacă pe pînză se mişcă aparatul, actorii sau peisajul — atîta timp cît se întîmplă ceva".

Într-adevăr, filmele anilor '70 vor continua tradiţia „acţiunii". Diferenţa — şi nu de ordin minor — era că *story*-ul se petrece acum direct pe terenul accidentat al actualităţii, scormonit de cineaşti în cele mai vulnerabile unghere şi redat într-un alt stil, mai dens şi mai eliptic, printr-un montaj extrem de strîns şi de rapid.

Riscul acestor înnoiri a fost cu atît mai mare cu cît — se ştia prea bine, —, la Hollywood, fiecare creator, fie el regizor, actor etc., era cotat după succesul sau eşecul ultimului său film, indiferent de cariera sa anterioară. Diferenţa era că acum, în anii '70, depindea doar de ei să-şi asume riscul. În acest sens, amintirile lui Lauren Bacall privind statutul de vedetă al soţului ei, Humphrey Bogart, oferă un concludent termen de comparaţie:

„Deşi era steaua nr. 1 a industriei filmului american, Bogie trebuia să lupte continuu pentru acest loc. Nimic nu mergea de la sine. Niciodată nu şi-a permis să joace cartea «dacă vrei aşa bine, dacă nu renunţ» [...]. Dacă erai conştiincios şi pasionat de meseria ta, cum era Bogie, lucrai totdeauna în pierdere. Majoritatea actorilor sînt atît de fragili încît trăiesc mereu cu spaima că vor fi înlocuiţi, de aceea capitulau aproape fără condiţii cînd îşi doreau un rol. Nesiguranţa făcea parte din viaţa actorului. Astfel, cu toată încrederea pe care o aveau în forţa lor, actori ca Bogie sau ca bunul nostru prieten Spencer Tracy, sau alţii şi alţii ca ei, trăiau mereu cu teama de a rămîne fără rolul dorit".

Ceea ce se schimbase în deceniul opt nu era puţin. Creatorii în general şi actorii în special deveniseră stăpînii propriilor opţiuni, fără ca producătorul dictator să le mai poată hotărî destinul artistic.

Paul Newman, Robert Redford, Warren Beatty, Sidney Poitier, Burt Reynolds, Jane Fonda, Barbra Streisand şi încă multe alte supervedete şi-au luat cariera în propriile mîini, devenind producătorii filmelor lor şi apoi mulţi dintre ei, chiar propriii lor regizori. După ce detronaseră mai

întîi mitul vedetei „olimpiene", intangibile, impunîndu-l pe cel al antivedetei, după chipul și asemănarea „vecinului sau vecinei de pe palier" — mulți dintre ei refuzînd roluri de epocă sau să îmbrace fracul pentru a nu-și decepționa fanii care îi admirau în primul rînd pentru că le seamănă — actorii își asumară și rolul de regizori, socotindu-se pregătiți să comunice prin arta lor părerile proprii despre lumea în care trăiau.

Explozia informațională la care orice cetățean avea acces nu mai permitea izolarea ecranului de marile probleme ale vieții curente. Din divertisment de dragul divertismentului, filmul devenea un spectacol implicat în conștiința contemporană: de la ascensiunea nazismului la războiul din Vietnam; de la riscurile și recompensele cuceririi spațiilor extraterestre (legendele trecutului fiind înlocuite cu cele ale viitorului) la condiția vîrstei a treia; de la *mass-media* ca mijloc de manipulare a opiniei publice la sistemul electoral american etc. etc. Și adesea, cu cît erau mai grave temele, cu atît tonul era mai zeflemitor, luciditatea neinterzicînd ironia. Tragedia războiului își putea asuma un ton parodic; sau invers, condiția vieții creatorului putea deveni *story* de *musical* tragic etc. Dar dintre toate realitățile violența era cea care se instalase în cel mai atotcuprinzător mod pe ecran. Cum mi s-a spus nu o dată la Hollywood, ea ajunsese tot atît de frecventă pe ecran cum era „plăcinta cu vișine cotidiană pentru americanul de rînd". Controversa teoretică dintre cineaști și sociologi — primii învinuind viața de omniprezența violenței din filme, ceilalți învinuind filmul de a fi proliferat instinctul violenței — nu s-a încheiat nici azi. Și așa cum stau lucrurile nici nu sînt motive să înceteze.

Toate aceste prefaceri în tradiționala tematică a Hollywoodului eliberat de restricțiile cenzurii, au făcut posibilă exprimarea talentului unei noi generații de cineaști. Tinerii care în anii '60 începuseră să studieze arta și tehnica filmului în licee și universități specializate erau acum înarmați cu o bună cultură cinematografică, și cu o solidă cunoaștere a tehnicilor filmului, ceea ce îi făcea apți să-și susțină cu aplomb noile idei. Francis Ford Coppola era absolvent al universității californiene particulare (UCLA); George Lucas urmase cursurile Universității de stat californiene (USC), Martin Scorsese și Brian de Palma erau absolvenți ai Universității newyorkeze (UNY). Dar și cei ce nu absolviseră institute superioare de cinema, ca Peter Bogdanovich și Steven Spielberg,

se familiarizaseră cu istoria, arta și tehnica cinematografică vizionînd filme în așa-numitele săli de repertoriu, făcîndu-se repede cunoscuți, prin filme cu buget redus, ca „generația regizorilor de cinematecă". Dar îndată ce se vor afirma, ei se vor vedea repede angrenați în malaxorul superspectacolului comercial, dînd din nou dovada că pentru America filmul a fost și a rămas o industrie. De la *Duel pe autostradă*, Spielberg va trece la *Întîlniri de gradul trei*; de la *The Conversation (Conversația)*, Coppola va trece la *Apocalypse Now (Acum, apocalipsul)*; de la *American Graffiti*, Lucas trece la seria *Star Wars (Războiul stelelor)* — adică cu toții ajung, fiecare în felul său, dirijorii unor superproducții de o amploare neîntîlnită pînă la ei. Dar și atunci cînd vor ajunge pe primele locuri ale *box office*-ului comercial, ei vor rămîne tot generația „copiilor-minune" care a produs în lumea ideilor filmului american o revoluție comparabilă cu cea a apariției sunetului în tehnica cinematografică.

1970 : „Lovestorismul" se opune violenței

Mai mult ca niciodată, filmul devenise oglinda evenimentului și a stării de spirit la zi. Vechiul și noul Hollywood își predau ștafeta, nu însă fără să-și încrucișeze, mai mult sau mai puțin amical, dacă nu spadele, măcar floretele. Chiar de la prima ediție a nou începutului deceniu, se putea urmări transferul dinspre concepția tradițională spre una iconoclastă. În acest sens, confruntarea deceniului a fost cea dintre două mari filme de război aflate la antipozi nu numai prin stil, ci mai ales prin concepție: *Patton* și *MASH*. Rezultatul meciului: șapte Oscaruri la unu în favoarea celui dintîi. Citadela hollywoodiană nu se lăsa, după cum vedem, atît de ușor invadată de noile valuri. Povestea realizării lor nu era mai puțin semnificativă. Din 1970 armatele americane au început să cunoască gustul înfrîngerii pe frontul din Vietnam. Acasă, uriașe manifestații de protest aveau să arate că America *„the beautiful"* („cea frumoasă"), era din ce în ce mai puțin dispusă — în special cei chemați sub arme — să-și piardă tinerețea într-o intervenție a cărei motivație nu se justifica. Cele două curente de opinie — cel oficial și cel popular, vehement antimilitarist și antirăzboinic —, s-au

înfruntat mai întîi în viață și apoi pe ecran. Oficialitățile au simțit nevoia să reinsufle elanul patriotic tinerilor, iar Administrația a consimțit, după un lung șir de litigii și dispute, să sprijine producerea unui film ca *Patton;* celălalt curent, iconoclast, s-a exprimat într-un film ca *MASH* a cărui acțiune, deși localizată în timpul intervenției din Coreea, reprezenta de fapt atitudinea poporului american față de războiul din Vietnam. Niciodată în istoria Hollywoodului, și cu atît mai puțin în cea a premiilor Oscar, nu se crease ocazia unui asemenea paralelism, concludent pentru libertățile de expresie cucerite de creatorii de film în deceniul precedent, dar edificator și pentru schisma din conștiința Americii. Dar pînă cînd *Patton* a ajuns pe ecran, un drum extrem de lung și de sinuos fusese lăsat în urmă.

Generalul George S. Patton jr. a fost una dintre cele mai controversate figuri ale armatei americane în timpul celui de-al doilea război mondial. Autorul moral al filmului, Frank McCarthy, a dat 19 ani o bătălie (tot atît timp cît avea să investească Richard Attenborough pentru *Gandhi),* pînă cînd *Patton* să ajungă și erou de cinema. În timpul războiului, Frank McCarthy fusese asistentul șefului Marelui stat major al armatei S.U.A., generalul George C. Marshall; apoi a fost avansat el însuși la gradul de general de brigadă. După victorie, McCarthy și-a ales ca profesiune civilă pe cea de producător la Hollywood. De cînd îl întîlnise prima dată, în timpul războiului, generalul Patton îi păruse potrivit pentru un personaj de film. Cînd McCarthy a fost cooptat în comitetul de conducere al studioului 20th Century Fox, în octombrie 1951, el a propus președintelui Darryl F. Zanuck un film inspirat din viața generalului. Zanuck acceptă ideea și o face cunoscută publicității. Obiecțiile nu întîrzie să se ivească. Mai întîi se alarmează Departamentul armatei americane. Dacă autorii filmului vor face portretul generalului ca un glorificator al războiului — el fiind binecunoscut ca adept al metodelor forte în raporturile cu subalternii săi, cărora nu ezita să le aplice pedepse corporale — aceasta ar însemna o defăimare a armatei înseși. Nu mai puțin, familia generalului Patton își exprimă public dezaprobarea față de un asemenea film, considerînd că el: *„ar reprezenta o imixtiune în viața particulară a lui Patton"* și amenință că va da în judecată studiourile. Scandalul care se profila la orizont nu prea era de natură să-l încurajeze pe Zanuck, și el renunță. După doi ani, în 1953, proiectul reapare însă

pe agenda studiourilor Warner Bros. care negociaseră în prealabil cu Departamentul apărării în vederea obținerii unui acord de principiu. Dar, cînd scenariul este discutat mai în amănunt, aceleași obstacole ies la iveală și Warner Bros. preferă să se retragă decît să se angajeze într-un asemenea conflict.

Fără avizul armatei, nici unul dintre studiourile principale nu s-ar fi putut hazarda atunci să realizeze filmul. Mai întîi, în anii '50, nu și-ar fi permis să facă un film de actualitate politică dezaprobat de Administrație. Apoi, campaniile lui Patton din Franța pînă în Germania, bătăliile conduse de el la Kasserine Pass, El Guettar sau invazia din Sicilia, nu s-ar fi putut reconstitui fără echipamentul și utilajul militar furnizat de armată. Dar McCarthy nici nu se gîndea să abandoneze. Are destulă răbdare să aștepte dispariția unuia dintre principalii oponenți ai proiectului: văduva generalului. În 1960, cînd ea se stinge din viață, el redeschide ofensiva. Studiourile 20th Century Fox, încurajate de succesul de casă și de prestigiu repurtat cu un alt film de război, *The Longest Day (Ziua cea mai lungă),* reiau discuțiile cu Departamentul armatei. Dar ele se dovedesc a fi de cursă lungă și Fox renunță pentru a doua oară.

Frontul opozițiilor urma să fie spart ca într-o adevărată campanie militară de apariția, în 1964, a biografiei generalului Patton, *Ordeal and Triumph,* de Ladislas Farago. Darryl F. Zanuck cumpără pe loc drepturile de ecranizare și reîncepe discuțiile la Departamentul armatei. Moștenitorii însă se adresează direct ministrului apărării, Robert McNamara, cerînd ca Pentagonul să nu acorde nici un ajutor Studiourilor 20th Century Fox și nici altui studiou care ar intenționa să „comercializeze viața și cariera militară a generalului Patton". Ministrul apărării le-a răspuns că acum (eram deja în anii '60 — *n.n.)* studiourile ar fi putut realiza filmul și fără ajutorul armatei, dar în schimb colaborarea cu Departamentul apărării le-ar da posibilitatea să supravegheze scenariul, cu atît mai mult cu cît, în condițiile războiului din Vietnam, McNamara întrevedea posibilitatea să facă din film o tribună de propagandă militaristă.

McCarthy, inițiatorul ideii filmului despre Patton, își dă primul seama că a face un scenariu pe placul armatei era

și dificil și nepotrivit, așa că încearcă o soluție pe cont propriu. După cîteva tentative nereușite, el se gîndește să încredințeze scrierea scenariului unui tînăr absolvent al Universității de cinema californiene, care scrisese cîteva scenarii și lucrase trei filme bine primite de critică. Numele său: Francis Ford Coppola. Pentru regie se gîndește, în schimb, la veteranul William Wyler. În privința interpretului, de-a lungul anilor se oprește rînd pe rînd la Spencer Tracy, Burt Lancaster, Robert Mitchum, Lee Marvin, Rod Steiger și chiar la John Wayne, însă acum crede că cel mai potrivit ar fi George C. Scott. Dar lucrurile nu au mers atît de ușor. După ce a citit scenariul, Scott a fost de acord, în schimb Wyler a respins complet scenariul tînărului Coppola. Totul trebuia luat de la început. Povestea este încredințată spre a fi rescrisă lui James Webb (mai vîrstnic cu 27 de ani decît Coppola), care obținuse un Oscar, în 1963, pentru scenariul la *Cum a fost cucerit vestul*. Wyler a fost încîntat de scenariul lui Webb, în schimb Scott nici nu mai vroia să audă: *„Nu vreau să fac un Patton pe placul Pentagonului, cum nu vreau să fac din el nici un criminal în haină militară. Dacă vrei să fii pe placul tuturor, nu poți face nimic bun. Eu vreau să redau omul în toată complexitatea lui contradictorie"*.

Indignat — cum să primească el sfaturi de la un actor! — Wyler se retrage. Iar McCarthy se află din nou în căutarea unui regizor. Richard Brooks, John Sturges, Henry Hathaway, Fred Zinnemann sînt consultați rînd pe rînd. Văzînd ce întorsătură luaseră lucrurile, George C. Scott reintră în horă, spunînd că el ar accepta să facă rolul dacă acum, cînd Wyler tot renunțase la regie, producătorii ar lua din nou în considerație scenariul tînărului Coppola. Studiourile cad, în sfîrșit, la învoială și regizorul Franklin Schaffner acceptă, în principiu, scenariul lui Coppola, cu condiția ca el, la rîndul său, să mai opereze unele modificări împreună cu Edmund H. North, scenaristul lui Schaffner. Coppola e de acord, cerînd însă ca North să lucreze independent, fără ca ei să se întîlnească vreodată! Oricît ar părea de ciudat, scenariul a fost finisat în aceste condiții și supus spre aprobare consilierului tehnic al filmului, desemnat în persoana generalului de rezervă Paul Hatkins, — secundul lui Patton de la bătălia pentru Casablanca pînă la neașteptata moarte într-un accident, în 1945, a celebrului comandant american. Hatkins — care citise cele cinci versiuni anterioare — găsește scenariul potrivit și, în decembrie 1968, îl înaintează spre avizare Pentagonului. În patru săptămîni e aprobat. De cînd Frank McCarthy propusese, pentru prima dată, să se facă un film despre generalul Patton, trecuseră 17 ani. Aproape alți doi vor trece pînă la premieră. Jocul de interese desfășurat de-a lungul atîtor ani era din nou cît se poate de edificator pentru a ilustra dependența filmelor de factorii extraartistici.

Controversele au fost însă departe de a se încheia după lansarea filmului, urmînd să prelungească, prin intermediul ecranului, pe cele iscate de Patton chiar în cursul vieții. Eleanor Roosevelt, soția fostului președinte, îl considera de pildă pe faimosul general: *„un drac cu coarne și coadă"*; în timp ce pentru Hedda Hopper, ziarista nr. 1 a Statelor Unite în timpul războiului, el era „un sfînt". Acum mulți socoteau filmul ca antirăzboinic, în vreme ce alții, ca o propagandă în favoarea războiului. Schaffner se apăra: *„Cine ar fi azi atît de nebun încît să facă un film prorăzboinic?"*, arătînd că el nu intenționase să idealizeze pe generalul pentru care războiul fusese profesiunea ideală. McCarthy susținea că filmul face o expunere obiectivă, așa încît spectatorii să poată rezolva singuri dilema. Iar Scott sublinia că acceptarea de a juca un asemenea personaj nu venea în contradicție cu opoziția sa față de războiul din Vietnam: *„Am încercat să țin balanța între cele două extreme: sînt lucruri pe care le iubesc și altele pe care le urăsc la Patton"*.

Adevărul este că filmul lui Schaffner ținea magistral echilibrul între rolul unei personalități militare în istorie și momentele cînd hotărîrile sale depind de conjuncturi obiective, de influențe subiective sau pur și simplu de hazard. O făcea într-o formulă estetică sobră, de un dramatism conținut și concentrat, propunînd un model original pentru filmul istoric-biografic. În ansamblul său, filmul exalta sentimentele patriotice, noblețea sacrificiului pentru țară și, chiar dacă faptele erau cele din al doilea război mondial, transferul de semnificații se putea cu ușurință face și la alte războaie. Pentagonul se arătase și el mulțumit, considerînd filmul apt să susțină starea de spirit a tinerilor combatanți din Vietnam, din ce în ce mai demoralizați de prelungirea războiului. Aprobarea, fie ea și tacită a Pentagonului, a iritat însă în cele din urmă pe interpretul lui Patton, într-o asemenea

măsură, încît în seara festivităților Oscarului, cînd lui Scott îi revine una dintre cele șapte statuete acordate filmului, el se urcă pe scenă doar pentru... a refuza premiul. Era primul actor care să fi făcut acest gest. Președintele de atunci al Academiei, scenaristul Daniel Taradash (el însuși laureat cu un Oscar pentru un scenariu care avusese propria sa aventură cu Pentagonul *(De aici pînă în eternitate)* își exprimă la rîndul său indignarea: *„Premiile sînt votate pentru realizări artistice, așa cum ele apar pe ecran, de aceea persoana responsabilă de o asemenea realizare nu poate declina recompensa după ce a fost votată. Nu domnul Scott a intrat astă seară în discuție, ci rolul interpretat de el"*. Declarația nu putea aplana scandalul, declanșat de refuzul lui Scott.

Peste doi ani un alt mare actor (Marlon Brando) avea să repete gestul său.

Dacă *Patton* mai lăsa dubii, punînd rînd pe rînd sub semnul întrebării mesajul său anti sau pro războinic (producătorul Darryl F. Zanuck declarase că scopul său fusese *„de a convinge opinia publică americană de necesitatea ca Statele Unite să fie oricînd pregătite de a face față unui atac neprevăzut, oricînd posibil în era rachetelor")*, *MASH* — celălalt film de război aflat în competiție, produs (oricît s-ar părea de ciudat) de același 20th Century Fox, se afla la antipod. *MASH* a fost, de fapt, primul film explicit și vitriolant antirăzboinic din istoria filmului american. În 1929—1930, Lewis Milestone arătase în *Pe frontul de vest nimic nou* inutilitatea sacrificiului vieților omenești răpuse în vîltoarea sîngeroasă, stîrnită de interese care nu erau ale celor împinși să moară în tranșee — dar o făcuse de pe pozițiile Aliaților și în registrul dramei. Pînă în 1970, se produsese însă un salt în conștiința omenirii și, respectiv, a publicului în direcția lucidității uneori împinsă pînă la cinism, încît zădărnicia acelorași sacrificii putea să fie acum expusă și pe un ton zeflemitor.

O altă deosebire a fost aceea că în timp ce Patton a suportat 17 ani de refuzuri, *MASH* nu a întîmpinat dificultăți, fiind realizat într-un timp record. Scenaristul și autorul romanului omonim, Ring Lardner jr. *(„Un om de cultură tenace în vederile sale de stînga, readus la rampă către sfîrșitul a ceea ce s-ar putea numi cariera frustrată a unuia dintre talentele majore ale scenaristicii americane"*, cum l-a definit criticul Richard Corliss) nu s-a gîndit la vreun regizor anume. Doar întîmplarea a făcut ca 20th Century Fox să încredințeze *story*-ul lui Robert Altman, realizator din generația de mijloc (în 1970 avea 45 de ani), caracterizat, printre altele, de un deosebit simț al umorului. Înclinația de a-și caricaturiza personajele și stilul liber de o mare mobilitate a unghiurilor de filmare a făcut să se spună că nici nu se putea o întîlnire mai fericită decît cea dintre Altman și Lardner. În numai 42 de zile, un film despre care se vor scrie sute și sute de pagini era gata.

Într-un spital de campanie — *M*obile *A*rmy *S*urgical *H*ospital (MASH) aflat în linia întîi pe frontul din Coreea, printre bombe și sînge *(„E atîta sînge, parcă ar fi Mississippi!")*, printre bisturiuri, picioare amputate și injecții de penicilină, trei chirurgi încearcă să salveze vieți omenești. Deși cei trei își riscă clipă de clipă viața, ei își găsesc timp să facă glume și dragoste, în ciuda grozăviei din jur. Superiori și subalterni deopotrivă sînt luați peste picior, iar cauza războiului care îi adusese pînă acolo este pusă într-o lumină derizorie. În infernul unde fuseseră aruncați, doar gluma, rîsul și ironia mai puteau fi un antidot psihic la moartea din jurul lor: *„Cei trei încercau să mențină sănătatea în nebunia tranșeelor războiului"*, pleda *pro domo* scenaristul Ring Lardner. *„Sinuciderea fără dureri, sinucidere fără dureri"*, suna sarcastic refrenul melodiei laitmotiv, refren care a fost suprimat cînd filmul a fost difuzat pe micile ecrane americane. Singurul Oscar acordat filmului i-a revenit scenaristului. Dar filmul inova nu numai prin concepție, ci și în plan estetic, încît această unică statuetă nu-i acoperea nici pe departe valoarea. Important era însă că un asemenea film fusese făcut și intrase în competiția Oscarurilor. Nu puține lucruri se schimbaseră în citadela filmului!

Critica de pe poziții de dreapta, numeroasă și mai activă pe măsură ce filme de acest fel vor vedea din ce în ce mai des lumina ecranului, avea, cu multă abilitate, să-i minimalizeze virtuțile contestatare. Același Richard Corliss scria: *„În ciuda aluziilor, destul de evidente de altfel, arătînd că războiul în discuție nu este cel din Coreea, ci cel din Vietnam (soldații au plete, fumează marihuana, vorbesc argoul sfîrșitului anilor '60),* «MASH» *nu este mai antirăzboinic decît fusese mai antiburghez* «Absolventul». *Amîndouă arată cum un grup de oameni se adaptează la un mediu înconjurător neplăcut: chirurgii din* «MASH» *la haosul vieții militare, Ben și Elaine, cei doi tineri din* «Absolventul» *la «maturitatea» mic-burgheză. Nici unul dintre cele două grupe nu au o atitudine politică;*

nici unul dintre filme nu este cîtuşi de puţin radical". Apare evident că prin negarea atît de apăsată a lucidităţii critice a celor două filme se intenţiona atenuarea coloraturii lor politice. A te face că nu o observi, era desigur o atitudine mai abilă decît opoziţia deschisă la adresa implicaţiilor, care i-ar fi scos şi mai mult în evidenţă meritele. De altfel am avut ocazia să constat, stînd de vorbă cu oamenii de film americani, că ei resping şi azi la ei acasă noţiunea de „film politic" (formulă adoptată şi uzitată în Europa), în ciuda numeroaselor asemenea producţii (de la *Candidatul* la *Reds*, pentru a da doar două exemple). Este, de fapt, reflexul concepţiei, atît de înrădăcinate, că „filmul nu e film decît dacă este divertisment". Or, politica nu putea fi acceptată cu uşurinţă ca atare. După un deceniu şi jumătate *MASH* rămîne unul dintre cele mai inteligente filme politice antirăzboinice, dovedind că poţi fi vitriolant şi amuzant totodată.

În sfîrşit, un al treilea film de război optează pentru o a treia formulă — egal depărtată de încercarea de obiectivare a unei biografii reale *(Patton)*, ca şi de contestarea tonului patetico-eroic *(MASH)* — formulă mai apropiată de genul de aventură, susţinut de superspectacolul pirotehnic, deşi pornea de la un fapt real — şi anume atacul japonez din 7 decembrie 1941 de la Pearl Harbour — în urma căruia Statele Unite au intrat în război împotriva puterilor fasciste. Numele de cod al atacului *Tora, Tora, Tora* a devenit şi titlul filmului. Desigur că o istorie estetică a filmului american nu ar avea de ce să-l reţină, dar, în contextul premiilor Oscar, forma împreună cu *Patton* şi *MASH* o tripletă semnificativă pentru diversitatea de opinii şi modalităţi la care Hollywoodul avea acum dreptul.

Pînă să ajungă însă la spectacolul pirotehnic, *Tora, Tora, Tora* a urmat şi el un drum dificil, început în septembrie 1966 cu discuţii la Departamentul armatei şi sfîrşit în februarie 1968, cînd Pentagonul a consimţit să sprijine producerea filmului. Dar pînă atunci scandalul a izbucnit chiar între diferitele departamente ale Pentagonului: cînd producătorul a solicitat Departamentului marinei să-i pună la dispoziţie un portavion de pe care să se poată filma decolările şi aterizările, acesta a fost de acord, întrucît spera că un astfel de film va spori numărul recruţilor voluntari; în schimb, Departamentul apărării nu era dispus să accepte, temîndu-se ca filmările să nu provoace accidente sau pagube materiale. Phil Goulding, asistentul ministrului apărării,

s-a opus personal, declarînd: „*Marinarii nu fac stagiul militar ca să joace în filme!*". Lucrurile s-au complicat atunci cînd Jack Valenti (preşedintele lui Motion Picture Association şi fost asistent al preşedintelui Lyndon Johnson) a întreprins un demers, la cererea lui Darryl F. Zanuck, pe lîngă Goulding şi chiar pe lîngă Clark Clifford (ministrul apărării), solicitîndu-le un aviz favorabil studiourilor Fox. Povestea filmului rămîne ca un nou document asupra raporturilor dintre principala industrie de divertisment americană şi politica Statelor Unite. Rezultatul artistic nu justifica nici tergiversările birocratice, nici conflictele de opinie, ca în cazurile lui *Patton* şi *MASH*. *Tora, Tora, Tora* se arătase a fi doar un tigru (în japoneză *tora*, înseamnă tigru) de hîrtie. „*Rareori a cheltuit un studiou atît de mult (25 milioane dolari şi 4 ani de eforturi) pentru o recompensă atît de mică*", scria Vincent Canby, criticul acreditat de la „New York Times". O concluzie se impunea: noua generaţie de regizori era departe să excludă de pe ecrane genurile şi stilurile tradiţionale, dimpotrivă, uneori aveau chiar să treacă de partea lor.

Aceeaşi convieţuire se făcea remarcată şi în filmele pe teme civile. *Women in Love (Femei îndrăgostite)* avea să provoace o nouă iritare prin îndrăzneala regizorului Ken Russell de a fi transpus cu fidelitate, pe ecran, scene de dragoste din romanul omonim al lui D.H. Lawrence, la vremea apariţiei sale nu mai puţin incendiar. Era prima scenă de acest gen apărută într-un film serios. În decada următoare, cînd filme întregi sau doar scene erotice aveau să prolifereze pe ecranul occidental, secvenţa cu pricina va fi cu mult depăşită (să citäm doar *Un tango la Paris)*, dar noutatea ei a şocat şi scandalizat atunci chiar şi pe criticii cei mai liberali. O mare parte din critică şi mai ales publicul a preferat în acel an un film al dragostei romantice: *Love Story*, proclamat deopotrivă ca panaceu al violenţei războinice şi al contestaţiei civile. Dragostea şi despărţirea tragică dintre aceşti Romeo şi Julieta ai generaţiei hippy a produs epigoni pe bandă rulantă pe tema lovestorysmului. Dar filmul trecea sub tăcere furtunoasele incidente studenţeşti de la Berkeley. Conflictul era doar cel tradiţional dintre generaţii, — singura răzvrătire a tînărului fiind aceea de a se căsători fără aprobarea părinţilor. Se făcea apel la poezia tinereţii şi la eterna frumuseţe a dragostei. Succesul filmului a fost instantaneu. Interpreţii, Ali MacGraw şi Ryan O'Neal, au fost pe loc

propulsați la rang de super-vedete; regizorul Arthur Hiller, canadian de origine, ajuns pe platouri via televiziune și aflat abia la al doilea film, devine și el peste noapte o investiție sigură; în sfîrșit, Erich Segal, profesorul de latină și greacă de la Universitatea din Yale, care avusese ideea să scrie un scenariu cît se poate de romantic tocmai pentru că trăise în campusurile universitare momentul contestației studențești a cărei cauză o vedea în sentimentul frustrării, se vede obligat să scrie după film romanul *Love Story*. Era pentru prima dată cînd în S.U.A. succesul de public determinase un autor să parcurgă drumul în sens invers de la film la literatură. *Love Story* nu a rezistat la cota maximă a *box office*-ului peste ani. Succesul său a rămas ecoul unei nostalgii.

Ryan's Daughter (Fiica lui Ryan) era tot o poveste de dragoste romantică, pastorală, dar de un dramatism demn de neconcordanța destinelor din literatura lui Thomas Hardy. Povestea se petrecea pe fundalul revoluției irlandeze din 1916, cînd în cîrciumi paharele se ciocneau cu urarea „Noroc bun pentru Irlanda, ghinion pentru englezi!" — David Lean a avut din nou prilejul să-și demonstreze impecabilitatea profesionalismului său. Calitățile de sobrietate și patetism ale filmului s-au menținut, dar lungimea sa excesivă (patru ore) a făcut critica să exclame: *„În loc să te mai minunezi de cîți bani a costat, te miri de timpul pierdut pentru filmări!"* (Alexander Walker).

Fiica lui Ryan nu era genul de film să facă prozeliți, în schimb *The Airport (Aeroportul)* — film gîndit ca superspectacol de suspense, avea nu numai să urce în primul eșalon al *box office*-ului — dar urma să inaugureze printre premianții Oscarului genul „catastrofic" și totodată moda serialului pe marele ecran. Anii '70 vor descoperi astfel eficiența reeditării unor succese. *Aeroportul* 1, 2, 3 aveau să fie doar începutul unor asemenea „seriale" ale marelui ecran.

Oscarul „celui mai bun film străin" acordat dramei lui Elio Petri *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (Anchetă asupra unui cetățean mai presus de orice bănuială)* avea să devină și el un model pentru filmul american. Investigația condusă de un polițist cu grad superior pe urmele unui criminal care nu era altul decît el însuși, nu avea nimic din noblețea tragică a personajului oedipean. Autorul se folosea de dilema detectivă pentru a demonta mecanismul puterii și

a contesta dreptul moral de a o exercita „cetățenilor mai presus de orice bănuială". Îndrăzneala sa, salutată de Academia americană de film, arăta încă o dată că la Hollywood multe se schimbaseră și că ora propriilor momente de adevăr se apropia. Edițiile viitoare nu vor dezminți așteptările.

1971 : Marea împăcare

Limelight (Luminile rampei) a fost ultimul film realizat de Chaplin în S.U.A, patria sa adoptivă. Premiera urma să aibă loc la 16 octombrie 1952 în sala Odeon din Leicester Square, Londra. Era orașul copilăriei sale evocate în film, și Chaplin dorea mult să asiste la reîntîlnirea cu publicul londonez. Se temea însă ca o dată plecat să nu i se ridice dreptul de a se întoarce în Statele Unite, întrucît ultimele sale filme ca și opțiunile sale progresiste nemulțumiseră grav oficialitățile americane. Chaplin fusese de altfel chemat, în cîteva rînduri, spre a fi interogat de Comisia pentru investigarea activităților antiamericane și se simțea în cel mai înalt grad ofensat. Doar părăsise Anglia cu trupa de circari a lui Fred Karno și sosise în America din 1910. Din 1913, cînd apăruse pentru prima dată pe ecran, și pînă la introducerea sonorului, în 1929, realizase 71 de scurt și medii-metraje care îl făcuseră celebru și bogat și aduseseră deopotrivă gloria cinematografului american în întreaga lume. De altfel, la prima ediție a Oscarurilor, din 1927-'28, i se acordase premiul special pentru „mobilitate și geniu în scrierea, interpretarea, regia și producerea filmului *Circul*". Recompensa încununa, în fond, nu doar un singur film, ci întreaga galerie a personajelor sale de pînă atunci — mașinist, chelner, boxer, pictor, bucătar, portar, cineast, cărăuș, patinator, polițist, soldat, pelerin, veșnic evadat, etern vagabond și aproape întotdeauna șomer — toate intrate în conflict cu inechitățile sociale, fără să-și fi pierdut candoarea sau speranța într-o îndreptare a lumii. Atîta vreme cît ele se exprimaseră fără cuvinte, nu păruseră subversive. După 1929, urmașele lor, înarmate cu incisivul verb chaplinian, au căpătat o virulență considerată periculoasă de către autorități. Către sfîrșitul anilor '40, o dată cu dezlănțuirea vînătorii de vrăjitoare, autorul lor a fost socotit *persona non grata*. Iată de ce Chaplin, care își avea toată

familia și averea în Statele Unite, nu-și luase, în ultimii ani, riscul să părăsească nici măcar temporar America, de teamă că Serviciul de imigrație nu i-ar mai fi permis să se reîntoarcă. Dar, în 1952, primind asigurări formale că va putea reveni, Chaplin se îmbarcă, împreună cu Oona, soția sa, și cu cei patru copii ai lor Geraldine, Michael, Josephine și Victoria pe un transatlantic. După trei zile, pe cînd se aflau în plin ocean, sosește printr-o cablogramă știrea că dreptul de a se reîntoarce în Statele Unite îi fusese ridicat. Cel despre care sarcasticul irlandez G.B. Shaw spusese că era *„Singurul geniu pe care l-a dat cinematograful"* se vedea expulzat ca un adevărat vagabond. Răfuiala sa cu America avea să ia forma unui alt film genial, *Un rege la New York* (1957) — incisiv pamflet la adresa pseudo-democrației americane. Chaplin hotărî să nu se mai întoarcă niciodată acolo de unde fusese alungat și se stabilește în Elveția.

Totuși, după zbuciumata experiență a două decenii în care am asistat la multe imposibile împăcări, la renașterea multor speranțe, la multe răsturnări în politica Statelor Unite, iată că Hollywoodul s-a pregătit să-și facă, încă o dată, o oficială *mea culpa* invitîndu-l pe Charlie Chaplin spre a-i acorda Oscarul special pentru „contribuția incalculabilă pe care opera sa a avut-o în a face din film arta secolului". Tot în semn de omagiu, toate celelalte premii speciale („Thalberg", „Hershholt") nu s-au mai acordat la prezenta ediție. Astfel se încheia o veche răfuială a Hollywoodului. Cu o săptămînă înainte de a-și aniversa 83 de ani, Chaplin se reîntoarce în Cetatea filmului și a tinereții sale pentru a primi de mult meritata statuetă. Ovaționat timp de cîteva lungi minute de o sală de 3 200 de oameni de cinema, Chaplin nu și-a putut reține emoția, nici lacrimile: *„Cuvintele îmi par atît de neînsemnate, de slabe. Este un moment extrem de emoționant pentru mine. Sînteți buni,... minunați"*. Apoi se ridică și salută cu melonul, pe care nu-l părăsise niciodată.

Hollywoodul, împăcat cu sine, putea să privească acum mai departe. Și mai departe îl duceau multe, foarte multe filme din prezenta ediție. Oscarurile acordate (sau neacordate) aveau să le descifreze, ca și în alte dăți, semnificația.

Cel mai controversat film al anului rămîne, poate tocmai din această pricină, în afara palmaresului, deși candidase pentru cel mai bun film, regie și scenariu: *A Clockwork Orange (Portocala mecanică)*. Romanul omonim al scriitorului

Anthony Burgess apăruse din 1960. Laitmotivul său: violența. O violență născută în societatea occidentală, numită „permisivă", adică pe de o parte prea îngăduitoare, pe de alta lipsită de un ideal apt să focalizeze energiile pozitive ale tinerei generații pentru care, spunea Burgess, nici legea, nici părinții, nici biserica nu mai reprezentau o autoritate. O asemenea societate, incapabilă să ofere tineretului o perspectivă, nu putea decît să îndemne la distrugerea ei. Ca să-și exemplifice observațiile sociologice, Burgess, prefigurează un viitor lugubru. Într-o Londră devastată de acte de violență, un tînăr, condamnat pentru crimă și viol, este eliberat după ispășirea pedepsei din închisoare. El constată însă că vremurile depășiseră cu mult faptele sale. Ceea ce fusese o excepție era acum fapt curent. Era o viziune elucubrantă a viitorului; dar a unui viitor cu șanse de a deveni prezent. *„Un film pentru minți bolnave"*, scria indignat Leslie Halliwell. Dar cînd mințile încep să se îmbolnăvească și să producă monștri, însemna că rațiunea nu mai este de mult trează. Trebuiau sau nu încurajate astfel de filme? Academia nu a vrut să dea girul Oscarului *Portocalei mecanice*, neacordarea premiului semnificînd și refuzul de a susține asemenea perspective. Dar filmul nu era o simplă provocare, Stanley Kubrick, în calitate de scenarist și regizor, dorea prin această altă odisee — de astă dată în microcosmosul reactivităților ființei ce și-a pierdut umanitatea — să lanseze un avertisment societății în derivă, lipsită de simțul răspunderii. Efectul a fost mai degrabă un altul: *Portocala mecanică* a dat gir rentabilității violenței și a proliferat pe ecran noi și noi monștri.

De altfel, marele premiu al anului, cumulînd totodată în 1971 cel mai mare număr de statuete (cinci) nu era străin de violență. Dar o violență mergînd pe linia tradiționalelor povești detective, deși imprima o viziune și un ritm nou genului: *French Connection (Filiera)*. Autorul său, William Friedkin, făcea parte tot din noua generație (avea 32 de ani). La 11 ani, Friedkin lucra la biroul poștal al gării din Chicago, la 17 ani regizase deja cîteva emisiuni în direct pentru televiziune, iar pînă la 20 de ani, semnase peste 2000 de *show*-uri televizate și cîteva documentare. Contactul cu viața avea să-și pună amprenta pe stilul regizorului și, după ce a debutat, în 1967, în filmul de ficțiune, s-a afirmat ca unul dintre promotorii genului *docu-dramei*.

French Connection nu pornea de la un subiect original. Era ecranizarea unui roman bazat, la rîndul său, pe un fapt real ieşit din comun, reţinut în dosarele poliţiei newyorkeze, la secţia narcotice. Doi poliţişti, Eddie Egan, zis Popeye, şi Sonny Grosso, la capătul unei curse desfăşurate pe două continente, au reuşit să pună mîna pe un transport de heroină, evaluat la 32 milioane de dolari şi sosit la New York prin filiera franceză, via Marsilia. Pentru a apropia şi mai mult filmul de viaţă, regizorul cooptează pe cei doi poliţişti pe post de consilieri tehnici ai filmului (rolurile lor din viaţă au fost preluate de Gene Hackman şi Roy Scheider), dar şi ei apăreau pe ecran, în rolul locotenentului Simonson şi, respectiv, al detectivului Phil Klein. Dar nu numai ficţiunea s-a lăsat influenţată de viaţă, ci şi viaţa de ficţiune. După acest film, cei doi au abandonat riscul de a fi poliţişti de-adevăratelea, preferîndu-l pe cel mimat pe ecran, Sonny Grosso şi Eddie Egan s-au făcut actori. Dialogul dintre imaginar şi real a dat filmului acel aer de autenticitate şi veridicitate, care i-au făcut pe drept faima. Friedkin, folosindu-se de experienţa lui Yates din *Bullitt*, propunea un nou tip de western „pe asfalt", care a făcut să se vorbească de „tehnica-Friedkin".

Nu numai din perspectiva timpului, dar chiar şi atunci, filmele aflate la startul ediţiei 1971 erau în totalitatea lor extrem de deconcertante. Pe de o parte abordau subiectele implicate în actualitate pledînd pentru responsabilitatea socială în faţa violenţei, atacului la persoană, drogurilor, iar pe de altă parte continuă seria unor teme anacronice, tratate în cel mai conformist mod cu putinţă.

Pentru a compensa numărul de premii acordate unui film dur, trepidant şi concentrat, înfăţişînd o Americă atît de pîndită de pericole, cum era *French Connection*, urmează în ordinea cumulului de statuete (în număr de trei) un *musical* venit parcă din anii '50: *Fiddler on the Roof (Scripcarul pe acoperiş)*. Oricît am aprecia muzica şi cupletele lui Tevye-lăptarul — cel cu prea multe fete de măritat, cu o nevastă cu limba prea ascuţită şi un cal şchiop — toată alura acestui musical-umoristic, conceput mai degrabă ca o reclamă a tradiţiilor ce au menţinut unitatea comunităţii evreieşti în condiţiile ostile din Rusia prerevoluţionară, nu era decît un spectacol pastoral-agreabil descins din tradiţia divertismentului din anii de aur ai Hollywoodului. Un atu în favoarea filmului: atmosfera nostalgică, evocatoare creată în jurul

unor obiceiuri şi a unor locuri de care erau legaţi mulţi dintre cineaştii Hollywoodului. Regizorul său, Norman Jewison, după *The Cincinnati Kid (Puştiul din Cincinnati)* şi *În arşiţa nopţii*, va eşua într-un comercialism facil şi mai accentuat *(Jesus Christ Superstar)*, pentru a trece apoi şi el de partea violenţei de dragul violenţei în *Rollerball*.

Tot nostalgia, dar o nostalgie trecută prin generaţia *rock'n'roll*-ului şi a coca-colei avea să modeleze stilul unui alt cineast cu capul plin de imagini şi de citate cinematografice încă din adolescenţă, Peter Bogdanovich. Reputaţia lui Bogdanovich se face mai întîi în jurul unor reviste de cinema. Fiul unui pictor sîrb şi a unei mame austriece, Bogdanovich înlocuieşte educaţia colegiului cu cea din sălile de cinema new-yorkeze. Captivat de adevărul jocului de umbre şi lumini, se înscrie la cursul de artă dramatică al unei faimoase actriţe, Stella Adler. Aplombul lui se face repede remarcat şi îl ajută să intre în contact cu multe dintre celebrităţile lumii artistice, despre care nu se sfia să vorbească în gura mare, spunîndu-le pe nume, ca unor vechi cunoştinţe „Duke (alias John Wayne) mi-a spus zilele trecute" sau „După cum zice... Orson (fireşte Welles)". Glumele pe socoteala acestui fel de a fi al său nu erau puţine, dar Bogdanovich nu s-a lăsat intimidat şi la 25 de ani, în 1964, se hotărăşte să plece la Los Angeles să cucerească şi Hollywoodul. Astăzi, despre debutul său, la faţa locului ţi se spune următoarea poveste. Cum a sosit, Bogdanovich şi-a oferit serviciile lui Roger Corman, producător, regizor şi scenarist, mult mai vîrstnic decît el, poreclit, în anii '50, datorită filmelor ieftine de groază în care se specializase „regele producţiilor de serie B" („the king of Bs"). Corman îi propune următorul tîrg: el îi va da un credit de 125 000 de dolari cu condiţia să facă un film, folosind o secvenţă de 18 minute cu Boris Karloff, rămasă pe dinafară dintr-un alt film, completînd-o cu altele noi, tot cu Karloff, căci autorul rămăsese dator producătorului cu cîteva zile de filmare. *Story*-ul, fireşte de *suspens*, îl privea pe Bogdanovich. Propunerea era mai mult o şaradă, dar Bogdanovich s-a angajat să o rezolve. Exerciţiul se potrivea de minune cu cultura sa cinematografică, făcută în sala de cinema şi îi dădea posibilitatea să-şi precizeze de la început un stil propriu bazat pe citatul din alte filme, stil care avea să facă în anii următori o adevărată vogă la Hollywood. La scurt timp, Academia de film american din Los Angeles îi comandă un film-omagiu, dedicat lui John Ford. Bogdanovich lu-

crează trei ani și îl rezolvă montînd fragmente din filmele sale de-a lungul unui interviu-fluviu cu regizorul veteran. După aceste două filme-comandă — un polițist și un documentar — iată-l pe Bogdanovich ca autor total al primului său film reprezentativ, *The Last Picture Show (Ultimul spectacol)*, candidînd la cinci dintre categoriile Oscarului, cîștigînd marele premiu.

Ultimul spectacol s-a impus și a rămas un film tipic pentru anii '70. Sursa de inspirație era chiar adolescența actorului. Un grup de prieteni dintr-un orășel american, undeva în Texas, devine eroul unor schițe de portret semnificative pentru tineretul anilor '50. Orele de școală cu privirile schimbate galeș, cînd la literatură se studiau versurile lui Keats: *„Adevărul e frumusețe. Frumusețea e adevăr"*; petrecerea în stil de dolce vita, pe marginea unei piscine, unde tinerii participanți erau poftiți să se dezbrace; ezitările fetei pudice care vrea însă să arate că și ea este „în rîndul oamenilor" și că nu-i pasă că prietenul ei făcea acum curte altei colege, mai pregătită să-i accepte avansurile, se conformează și ea regulamentului *sui-generis;* primul ceas primit în dar de la un băiat și purtat cu ostentație spre a stîrni pizma colegelor; moartea unui coleg la vîrsta la care cu toții abia se pregăteau să învețe să trăiască; nazurile provocatoare ale unei fete bătrîne; și încă multe alte povești ale elanurilor și frustrărilor juvenile se leagă și se dezleagă la școală, la stația de benzină, la bordel, dar mai ales în jurul sălii de cinema, acolo unde, uitînd de toate despărțirile, *el* și *ea* se întîlnesc să vadă „ultimul spectacol de cinema", cu John Wayne călărind victorios spre vestul sălbatic, ultimul spectacol înainte ca el să fie încorporat și poate mîine să fie trimis să lupte în Coreea. Lucid și tandru, Bogdanovich dă nostalgiilor sale farmecul poveștilor începute cu „a fost odată" și încheiate cu „parcă n-a fost niciodată". O atmosferă geamănă cu cea din *Iubirile unei blonde, Asul de pică* sau *Trenuri strict supravegheate*, reluată apoi și de alți tineri cineaști americani, ca de pildă George Lucas și al său — la fel de caracterizant, dar pentru anii '60, — *American Graffiti.*

După filmul lui Bogdanovich este imposibil să nu te întrebi, ce căuta în competiția Oscarului din același an, cu același număr de statuete, un alt „ultim spectacol", cel al țarului Nicolae și al prințesei Alexandra *(Nicholas and Alexandra)*? Un spectacol de butaforie, un fast princiar ticluit *à l'américaine*, cu sfîrșitul cunoscut, filmat emfatic și respectuos ca pentru un album de familie. Dar filmul de „spectacol istoric", redescoperit în anii '50 ca o soluție salvatoare, nu putea fi dintr-odată dat uitării, deși vremea lui apusese. Printre candidații nepremiați mai figura, de pildă, din genul istoric, și *Mary, Queen of Scots (Maria, regina scoțienilor)*, semnat de autorul *Annei celor o mie de zile*, Charles Jarrot.

Același spirit vitriolant critic, același timbru incisiv ironic, imprimat de *MASH* unei realități atît de tragice, precum cea a războiului, le regăsim acum pe timp de pace în *Spitalul* lui Arthur Hiller. Încă de la scenariul său de debut *(Marty*, 1955) și pînă la *Network (Rețeaua*, 1976), scriitorul Paddy Chayefsky se simte constant implicat în angoasele și căutările umanității. Acum el își încredințează povestea regizorului Michael Ritchie (prezent în anul următor, în palmares cu *Candidatul)*. Colaborarea nu merge prea bine și Chayefsky se gîndește la Arthur Hiller — intrat brusc pe firmamentul regizorilor-vedetă după *Love Story* (deși între cele două filme nu există nici un punct comun, dimpotrivă, de-ar fi să numim doar explozia de umor din *Spitalul* și lipsa sa aproape totală din *Love Story)*. Deci viața pe timp de pace pîndită și ea la tot pasul de boală, de moarte, dar și de incompetența și lipsa de responsabilitate ale unora dintre cei în halate albe *(„Unde au făcut practică surorile astea, la Dachau?"*, se întreabă pe bună dreptate un bolnav). Medicul șef, excedat de atîta nepricepere și rea-voință, este pe punctul să-și ia lumea-n cap — dar în ultima clipă simte că nu se poate dezice de menirea profesiunii sale — acea de a-și salva semenii — și rămîne. *„Spitalul are nevoie de o inimă"*, este replica finală. Drumul ales pentru a ajunge la această concluzie — era unul dintre cele mai ocolite. Cu cît situațiile sînt mai grave, cu atît încurcăturile comice sporesc. Hazul trece în sarcasm, sarcasmul în cruzime și cruzimea conduce la contestarea societății vinovate de răsturnarea valorilor și de inechitate. Este limpede că spitalul și ceea ce se petrece acolo sînt o metaforă a întregii societăți. Pe terenul faptelor concrete (întotdeauna preferat de cinematograful american celui imaginar), publicul nu mai putea fi îmbătat cu apă de trandafiri. Optica sa se schimbase radical.

Alan J. Pakula, un alt producător (lucrase la Hollywood de 20 de ani în această calitate), se convertește la regie. Modest și rezervat, așa cum aveam să-l cunosc și în vizita făcută la București în primăvara lui 1983, Pakula a așteptat

deci două decenii pînă să-şi îndeplinească visul său de la 17 ani, acela de a lucra cu actori. Nu ştiu dacă numai această răbdare l-a făcut să acumuleze atîta cunoaştere a resorturilor intime ale acestor fiinţe atît de friabile, sensibile şi complicate care sînt actorii. Cert este că la primul său film *The Sterile Cuckoo (Cucul steril)* a lansat-o pe debutanta Liza Minnelli aducînd-o printre candidatele de interpretare, iar, cu cel de-al doilea film al său, *Klute*, o aduce pe Jane Fonda pe podiumul premiaţilor. *„Au fost de ajuns aceste două mari succese ale actriţelor din primele mele filme pentru ca Hollywoodul să mă decreteze «regizorul-femeilor»*, mi-a spus Pakula în discuţia avută la Bucureşti. *De atunci, ori de cîte ori îl întîlneam pe George Cukor (fusese încoronat regizorul-femeilor după ce lansase pe: Florence Eldridge, Ethel Barrymore, Loretta Young, Dorothy Gish, Bette Davis, Vivien Leigh, Audrey Hepburn) — îi spuneam: «V-a trebuit o viaţă întreagă să ajungeţi ceea ce sînteţi azi, iar eu numai după două filme, am ajuns George Cukor !»*. În ediţiile viitoare, tot prin filmele sale vor fi laureaţi Al Pacino *(Toţi oamenii preşedintelui)* şi Meryl Streep, *Sophie's Choice (Alegerea Sophiei)*.

Klute era de fapt un film poliţist, dar nici *policier*-ul nu mai era ce a fost. În periplul descoperirii personajului misterios care ameninţa cu moartea o prostituată (Jane Fonda) de care se îndrăgostise detectivul Klute (Donald Sutherland), moralitatea unei întregi societăţi e pusă sub acuzaţie. O societate care a făcut din destine individuale piese de şah într-o partidă a celor mai sordide interese, urmărite cu o totală lipsă de scrupule şi în dispreţul a tot ce are sau ar trebui să aibă mai frumos viaţa. După *Şi caii se împuşcă, nu-i aşa?*, Jane Fonda îşi afirma definitiv opţiunea pentru filmele angajate care puteau avea un rol determinant în înţelegerea mai lucidă şi mai exactă a epocii şi, respectiv, a societăţii americane.

În sfîrşit, laurii Oscarului pentru cel mai bun film străin revin din nou, după 22 de ani, lui Vittorio De Sica pentru *Grădinile Finzi Contini*, o condamnare a fărădelegilor naziste. *„Ascensiunea fascismului a fost facilitată de ignoranţa celorlalţi"* — mi-a spus De Sica în 1970 — *„dar de ce să-i acuzăm doar pe ei că nu şi-au dat seama de pericol, cînd neofascismul pîndeşte în Germania Federală ca şi în Italia?"*. Filmul lui De Sica inaugura un „serial" antifascist al capodoperelor — care vor acoperi o lungă perioadă, de la începuturile ascensiunii naziste din 1923, pînă la ecourile sale post-

belice din anii '60 — sub semnătura celor mai prestigioşi creatori de cinema. Filmele lor — *Grădinile Finzi Contini* (Vittorio De Sica), *Căderea Zeilor* (Visconti), *Cabaret* (Fosse), *Amarcord* (Fellini), *Pietonul* (M. Schell), *Oul de şarpe* (Bergman), *O zi deosebită* (Scola), *Julia* (Zinnemann), *Toboşarul* (Schlöndorff), *Mefisto* (Szabó) — au figurat fără excepţie printre candidaţii şi laureaţii premiilor Oscar.

1972 :
Naşul sparge „box office"-ul

Francis Ford Coppola, absolvent al Hofstra University şi al Secţiei de film de la U.C.L.A., se impusese nu numai ca scenarist (la doi ani de la absolvirea universităţii obţinuse „Premiul Samuel Goldwyn", 1962), ci şi ca regizor şi businessman, fapt extrem de important în ideologia hollywoodiană. Ca semn al autorităţii de care se bucura, într-un timp relativ scurt, el a fost consacrat *„baby-moghul"* în amintirea acelor producători-dictatori necontestaţi ai anilor '30—'40. Desigur, acceptarea sa nu a venit de la sine şi nici nu a fost scutit de perioada de ucenicie. Un an a fost de toate: regizor repetitor de text, asistent de regie, regizor al echipei secunde. Avea 24 de ani şi dorinţa sa de a face film era atît de mare, încît tot ce a cîştigat în acel an a pus deoparte cu gîndul de a-şi realiza visul. Cînd strînge 20 000 de dolari, în loc să-şi cumpere un Ferrari sau o barcă cu pînze, aşa cum se purta prin părţile locului, merge să-i joace la bursă în speranţa să-i înmulţească la 100 000 de dolari, cît îi trebuia ca să-şi pună pe roate proiectul. Dacă nu, mai bine să piardă tot. Ceea ce s-a şi întîmplat. Atunci încearcă şi reuşeşte să-l convingă tot pe Roger Corman — ca şi Bogdanovich — să-l lase să facă un film după un scenariu al său: *Dementia 13*. Era în 1963. După aceea, „Seven Arts Production" îl angajează ca scenarist. Coppola dorise întotdeauna să fie şi scriitor: *„Visul vieţii mele a fost să fac parte din «high life»-ul boem. Mă vedeam scriind trei ore pe zi şi apoi cutreierînd cafenelele, unde i-aş fi spus istorioare nostime despre Proust, lui Mauriac, care tocmai se aşezase lîngă mine; apoi să mă duc la teatru, să mai văd ce fac băieţii la ziar şi iar să iau o cafea... Cam ăsta era genul de viaţă pe care mi-l doream. Dar, cum s-a dovedit că aşa ceva nu există, am apucat pe calea naivă, şi poate imposi-*

bilă, a creației". Începe prin a adapta un roman de Carson McCullers, o piesă de Tennessee Williams și scrie alte cîteva scenarii (printre care *Arde Parisul?)*, dar majoritatea *story*-urilor sale rămîn doar pe hîrtie. Tot în acest răstimp, face ca regizor trei filme pentru televiziune. În sfîrșit, în 1969, i se propune să scrie scenariul controversatului *Patton* și, după peripețiile cunoscute, ajunge laureat al Oscarului. Banii cîștigați nu-i mai investește însă la roata norocului, ci împreună cu doi prieteni și colegi, Peter Bogdanovich și William Friedkin, înființează o companie de producție cinematografică independentă The Directors Company, patronată de studiourile Paramount. Chiar de la primul său film, în dubla calitate de scenarist și regizor — *You Are a Big Boy Now (Ești băiat mare acum)*, o comedie plină de poante, comparată de unii critici cu *Șpilul* lui Lester — Coppola alege ca personaj principal familia. Descendența sa dintr-o familie de imigranți italieni, unde crescuse în respectul autorității unui *pater familias*, și a încrengăturilor de relații ce decurg dintr-o mentalitate de clan, îl plasa în bună cunoștință de cauză. Dar experiența sa personală avea să-i fie și mai utilă cînd s-a pus problema ecranizării romanului lui Mario Puzo *Nașul*.

Mario Puzo, și el american de origine italiană, publicase pînă la 45 de ani numai două romane *Arena neagră* (1955) și *Pelerinul norocos* (1965). Amîndouă s-au bucurat de aprecierea criticilor, dar nici unul nu a adus autorului celebritatea sau încasările sperate. Într-o bună zi, un vechi prieten, scriitor și publicist, a venit să-l vadă. La un pahar, Puzo a început să-i povestească întîmplări despre mafie și mafioți auzite din anturajul său italian, pe care începuse să le așternă pe hîrtie, dar fără prea mare elan. Prietenul îi ceru să-i citească primele capitole. Entuziasmat, îi aranjă o întrevedere cu un editor cunoscut, G.P. Puttman. După o oră de lectură, editorul îi avansa 5 000 de dolari, cerîndu-i să continue. Așa a început povestea unui *bestseller*. Romanul păstra un echilibru binevoitor între inocența potențială a eroilor și corupția la care o societate, foarte depărtată de idealurile de dreptate și liberate proclamate, îi condamnă, obligîndu-i să recurgă la soluții dinafara legii și moralității. Cu toate precauțiile autorului de a îndulci realitatea, istoria ascensiunii lui Vito Corleone nu putea să nu lase să se întrevadă însă pe ecran și adevărata față a crimei organizate.

Studiourile Paramount cumpără drepturile de a ecraniza romanul publicat în 1969. Dar lucrurile nu au mers atît de simplu. Reprezentanții mafiei s-au temut ca filmul să nu reducă aura romantică a povestirii lui Puzo și prestigiul familiilor americane de origine italiană să aibă de suferit. „Liga pentru drepturi civile ale italienilor americani" (IACRL) și-a asumat răspunderea organizării boicotului dacă nu reușea să obțină controlul asupra filmului. Primul atacat a fost chiar viitorul protagonist, Marlon Brando. În ziare se putea citi: „*Arată ca un vînzător de gheață; un bărbat de prestigiul Nașului ar purta o altfel de pălărie și nu și-ar ține cordonul lăsat pe buric ca un cowboy; n-are cataramă bătută cu diamante, nici ac de cravată, nici inele pe deget. Așa ceva nu există!*" Oricît de ieftine, calomniile nu conveneau unei vedete de prestigiul lui Brando. În fine, sfîrșeau prin a sugera că Anthony Quinn sau Ernest Borgnine ar fi fost mai potriviți. Orice propunere era bună numai ca filmările să se mai amîne. Ca să-și delimiteze poziția față de film, actorul Marlon Brando consideră necesar să facă o declarație publică: „*Nu cred că filmul se referă numai la Mafie. Subiectul său reflectă mentalitatea marilor monopoluri. Mafia oferă cel mai bun exemplu de capitalism în sine. Vito Corleone nu este altceva decît un om de afaceri american, dintre cei mai obișnuiți, care face totul pentru grupul pe care-l reprezintă și pentru familia sa*". În declarația actorului era, desigur, mult adevăr, dar era și nevoia de a-și crea o acoperire față de amenințările Mafiei.

Cînd, în sfîrșit, filmările au început, boicotul s-a întețit. Oamenii sus-numitei Ligi plăteau electricienii de pe platouri ca să declare grevă, pe patronii de hoteluri pentru a refuza cazarea echipei în locurile de filmare stabilite, pe proprietarii de terenuri virane sau parcuri pentru a refuza în ultimul moment închirierea lor etc. etc. În fața acestei situații, producătorul filmului, Albert Ruddy, recurge la o soluție extremă și anume solicită o întrevedere chiar cu unul dintre capii „Cosei nostra", Joe Colombo.

Colombo îl așteaptă pe Albert Ruddy la hotelul Park Sheraton, înconjurat de nu mai puțin de 1500 de membri ai Ligii. Ruddy avansează propunerea studiourilor Paramount de a concede Mafiei un procent din cîștigurile viitorului film. Colombo răspunde: „*Nimeni nu poate cumpăra dreptul de a defăima pe americanii de origine italiană*". I se dau toate asi-

gurările că *Naşul* va fi un film tipic pentru mentalitatea capitalismului sălbatic în general, că va denunța corupția și violența la scara întregii Americi și nu numai a Mafiei. Colombo nu se lasă convins și cere să i se dea scenariul spre aprobare. De la filmul *Patton*, care punea în joc alte mize, o asemenea imixtiune nu mai avusese loc. Studiourile Paramount investiseră deja prea mult pentru a mai da înapoi. În sfîrșit, tîrgul se încheie după ce Paramount acceptă două ultime condiții: denumirile de „Mafie" sau „Cosa nostra" (filiala americană a sindicatului crimei) nu vor fi pronunțate, iar figurația și rolurile mici să nu fie susținute de actori, ci de membrii Ligii pentru drepturi civile ale italienilor americani. Mafia își asigura astfel supravegherea filmărilor, dar pînă la urmă această ultimă condiție a fost în folosul autenticității filmului.

Situația e brusc inversată, boicoturile încetează ca la comandă. Un mare bogătaș pune la dispoziție parcul vilei sale particulare de la Staten Island pentru secvența nunții; un proprietar de restaurante își oferă localurile pentru decor și nu o dată echipa se trezea cu notele de plată achitate în chip misterios sau cu sticle de șampanie servite fără să le fi comandat.

Dar oricît încercaseră reprezentanții Ligii să prezinte în culori roz activitatea Mafiei, viața avea să ia prin surprindere ficțiunea. Înainte de a fi asistat la premiera *Naşului*, Joe Colombo este rănit de o bandă adversă și rămîne paralizat pe viață. Secvența reală s-a petrecut ca-n filme în timpul unui raliu găzduit chiar în parcurile Ligii. Colombo, cenzorul naşului, fusese înlăturat. Dar nici adversarul său nu a apucat să se bucure de legenda pe care filmul încerca indirect să o acrediteze despre Mafie și mafioți. La cîteva zile după premiera filmului, un alt „naș" era ucis în plină stradă, sfîrșind astfel o viață încărcată de crime. Familia îl onorează cu un sicriu de 5000 de dolari. Ștafeta crimei continuă încă un an. Primarul de atunci al orașului New York, John Lindsay, e obligat să ia atitudine: *„Lupta trebuie oprită cu orice preț și gangsterii trebuie dați afară din oraș"*. Astfel, în cursul anului 1972, chiar cînd au avut loc filmările și premiera *Naşului*, F.B.I.-ul a identificat și trimis în fața instanțelor judecătorești nu mai puțin de 677 de oameni ai Mafiei. Concesiile pe care studiourile încercaseră să le facă mafiei se

dovediseră inutile. În ciuda sentimentalismului său de marcă meridională, filmul lui Coppola purta pecetea violenței. Violența care pusese stăpînire pe întreaga Americă.

Coppola își orchestrase filmul timp de trei ore ca o simfonie. Deschiderea pe secvența nunții prelungită peste 30 de minute — era o probă de stăpînire a mijloacelor de expresie cinematografice cum nu se mai încumetase nimeni să o facă. Peste șase ani, în 1978, Michael Cimino va începe și el *The Deer Hunter (Vînătorul de cerbi)* tot cu o nuntă antologică de 30 de minute, iar mai tînărul Robert Altman avea să dedice un întreg film unei nunți *The Wedding (Nunta)*. *Naşul* obține trei Oscaruri, printre care marele premiu, dar unul dintre laureați — Marlon Brando — nu se prezintă în seara decernării și trimite în locul lui o indiană, Sacheen Littlefeather (mai tîrziu identificată a fi fost actrița Maria Gonz) pentru a face public motivul refuzului său de a primi statueta, și anume felul în care fuseseră portretizați în filmul american indienii, stăpînitorii de odinioară ai pămînturilor de pe care fuseseră alungați. Era, după George C. Scott, cel de-al doilea actor american care își permitea un asemenea refuz. Este adevărat că în anii '70 în Statele Unite se desfășurau ample campanii pentru drepturile indienilor, iar Marlon Brando luase parte la multe dintre ele. Totuși, invocarea acestui motiv în refuzul Oscarului primit pentru un rol fără nici o legătură cu istoria pieilor roșii, după ce actorul acceptase un premiu al Academiei în 1954, putea să dea naștere și altor interpretări, ca, de pildă, dezicerea sa față de implicațiile generate de film. Mafia era doar o realitate.

În primul an de difuzare, *Naşul* rambursează producătorilor 43 de milioane de dolari. Pentru a evalua cum se cuvine beneficiul, trebuie spus că în același an, 1972, primele zece filme pe scara *box office*-ului totalizau un cîștig de 123 de milioane de dolari. Publicul îl consacrase și el pe Francis Ford Coppola.

Dacă *Naşul* a obținut Oscarul celui mai bun film, *Cabaret*, de Bob Fosse — primul musical care îndrăznea să așeze pe portativ în locul clasicei povești de dragoste, o poveste politică — devenea cîștigătorul a nu mai puțin de opt premii Oscar.

Bob Fosse, dansator, coregraf, director de scenă pe Broadway a cunoscut destul de rapid succesul ajungînd regizor la Hollywood la numai 25 de ani.

Un an după *Grădinile Finzi Contini* și în timp ce Visconti filma *Căderea zeilor*, acest american de origine finlandeză, crescut de mic în lumea culiselor *businesshow*-ului, se încumetă să demonstreze că *musical*-ul nu era doar un gen ușor. Inspirîndu-se din cupletele sale politice susținute în cafe-teatre sau pe scene newyorkeze, Bob Fosse face primul musical politic, un omagiu lui Brecht. Iată-l, deci, conducîndu-ne în culisele unui cabaret în Berlinul anului 1933, pentru a arăta cum criza economică, șomajul, dublate de decăderea morală, inconștiența și ignoranța celor mulți au fost adevăratele cauze ale răului social în care se zbătea Germania la începutul anilor '30, cauze care au făcut posibilă ascensiunea nazismului.

„Viața e un cabaret. Lăsați grijile afară. Viața e frumoasă. Fetele sînt frumoase, pînă și orchestra e frumoasă..." — sună refrenul melodiei cîntate la cabaret, în timp ce pe peronul gării coboară din expresul de Londra, un tînăr englez, profesor de filosofie. Implicat printr-un concurs de împrejurări, nu lipsit de ciudățenii, în tot felul de experiențe amoroase, tînărul profesor va deveni martorul ascensiunii naziste. Îngrijorat de ceea ce vede, deși îngrijorat de pe pozițiile insularului pentru care „continentul era izolat", el întreabă pe un reprezentant al aristocrației de veche viță germană: — *„Nu vă este teamă?"*. Răspunsul primit nu lăsa loc îndoielii — *„Vom scăpa* n o i *de* e i". *„Cine sînt* n o i?", întreabă din nou englezul. „N o i, *germanii*", se aude prompt răspunsul. Dar tot ei, germanii, la o serbare cîmpenească, începută cu un imn înălțător, intonat de un tînăr cu chip angelic și ochi albaștri, se vor asocia vocii sale schimbînd treptat cadența melodiei într-un marș agresiv, intonînd: *„Viitorul ne aparține"*. Chipurile tuturor, la început inocente, devin amenințătoare, feroce iar privirile capătă reflexe asasine. Este una dintre multele, foarte multele scene memorabile din filmul lui Fosse, o remarcabilă metaforă cinematografică prin pregnanța și concizia cu care sugerează în imagini un fenomen politic care a îndoliat destinul umanității în secolul al XX-lea. Desigur, un fenomen atît de complex ca nazismul nu putea fi cuprins în *scena unui* cabaret, dar cupletul *„Money makes the world go round" („Banii pun în mișcare lumea")*, sau dansul maestrului de ceremonii (Joel Grey) cu o gorilă adevărată, încercînd să ne convingă de ce a ales-o drept iubită: *„Dacă ați vedea-o cu ochii mei..."* — te obligă să-l parafrazezi pe Marx atunci cînd afirma că a

aflat din opera lui Balzac mai mult și mai bine decît din orice curs de economie politică, esența sistemului capitalist. Filmul lui Fosse evidențiază, cu forța de convingere a artei, multe cauze și amănunte determinante în ascensiunea nazismului. Între o gravă lecție de istorie și spectacolul de divertisment nu mai era nici o incompatibilitate.

Cabaret nu a fost singurul film politic aflat în concurs. *Candidatul* în regia lui Michael Ritchie — produs și interpretat de Robert Redford — inaugura printre laureații Oscarului ofensiva unei serii de filme angajate fără menajamente în vîrtejul vieții politice americane. Aici trebuie amintit că la începutul anilor '60 și anume în 1964, *The Best Man (Cel mai bun om)*, filmul lui Franklin Schaffner (după piesa lui Gore Vidal), crease o interesantă deschidere filmului politic, surprinzînd jocul de influențe în desemnarea candidaților la cursa prezidențială. Dar atunci filmul fusese propus să candideze doar pentru cel mai bun rol secundar; de scenariu, nici nu putea fi vorba, iar actorul Lee Tracy pierdea în favoarea lui Peter Ustinov în *Topkapî*.

Cînd, în primăvara anului 1980, l-am întîlnit pe Robert Redford la sediul newyorkez al companiei „Warner Communications" din Rockfeller Plazza, mi-a spus:

„Sistemul politic din țara mea nu este nici mai bun, nici mai rău decît altele. I se pot aduce nenumărate critici, dar un lucru e cert: el ne obligă să ne mișcăm, să căutăm tot timpul soluții. Aceste soluții în anii '60 și la începutul celor '70 au fost căutate și găsite prin apropierea filmului de realitatea vieții americane. «Candidatul» a fost, atunci, în 1972, printre primele filme politice. De fapt, ca producător, am vrut să fac un film despre John Kennedy, de care m-am simțit foarte legat în tinerețe. Dar, între timp, am dezvoltat story-*ul în viziunea mea proprie, făcînd din film și din rol un mijloc de a-mi exprima opțiunile sociale și politice. Nu sînt deloc interesat de documentarul propriu-zis. În artă doar ficțiunea poate fi cu adevărat credincioasă vieții. Nu cred în filmele care copiază viața, filmul trebuie să o focalizeze, să o privească printr-o lupă, ajutîndu-te să observi și să reții numai ceea ce este esențial, memorabil. Fără însă a fi plictisitor. Dacă un film nu este capabil să atragă spectatori, înseamnă că el nu poate susține nici o idee și a fost făcut degeaba".*

În discuția cu Redford, actorul îmi oferea atunci cea mai exactă apreciere a *Candidatului*. Filmul reconstituia mecanismul culiselor alegerilor senatoriale, reprezentînd tiparul electoral american pe ansamblul său. De altfel, scenaristul Jeremy Larner și regizorul Michael Ritchie participaseră direct în campaniile electorale ale Partidului Democrat.

Larner, în calitate de condeier al lui Eugene McCarthy, aflat printre concurenții la desemnarea candidatului Partidului Democrat la președinție, iar Ritchie făcuse filmele de propagandă electorală pentru senatorul John Tunney. Deci ambii cunoscuseră direct secretele de fabricație ale vedetelor politice. Personajul lor, un intelectual fermecător, dar fără veleități de politician, este atras pe acest drum și odată un prim pas făcut, ceilalți pași urmează după principiul dominoului. În 1949, *Toți oamenii regelui* se ocupase de aceleași culise politice, dar accentul era pus în special pe putere ca factor de corupție morală; *Candidatul* arăta acum cu meticulozitate angrenajul confecționării unui politician. Cînd alegerile sînt cîștigate, echipa consideră că și-a îndeplinit misiunea, cu toții își fac bagajele și pleacă să-și ofere serviciile altui posibil client. Ei au asigurat reclama unui produs. Produsul s-a vîndut bine, Job-ul lor s-a sfîrșit. Iar cînd noul ales, bucuros de victorie, crezînd că totul i se datorează întrebă: *„Ei, și acum ce facem?"*, își dă seama că nu mai are pe nimeni capabil să-i răspundă, să-l ajute. Acum trebuia să facă față, de unul singur, promisiunilor avansate electorilor săi. Inițiații nu au întîrziat să recunoască printre personajele filmului portretele multor personalități ale scenei politice americane — Richard Goodwin, David Grath, Richard Aurelio sau pe George Murphy, fost cîntăreț și dansator, ajuns senator pe scena politică după ce coborîse de pe scena music-hallului. Alții au recunoscut în *Candidatul* dublul portret al senatorilor Jerry Brown și John Tunney. Realizat în tehnica *ciné-verité*-ului, *Candidatul* arată aproape ca un documentar. De altfel, autorii săi l-au făcut cu gîndul de a-l prezenta delegaților la deschiderea convenției Partidului Democrat în 1972, în chip de oglindă a unor adevăruri politice americane. Dar cine mai crede astăzi că lumea poate fi schimbată cu un aparat de filmat?

Paralel cu noile teme și genuri, cele din vechea tradiție a Hollywoodului figurau și ele deopotrivă printre candidați și premianți: superspectacolul-catastrofă *The Poseidon Adventures (Aventura lui Poseidon);* filmul de replică spirituală și de rafinament stilistic, pe textul lui Graham Greene, *Travels With My Aunt (Călătorie cu mătușa mea);* comedia cu accente de melodramă *Butterflies are Free (Fluturii sînt liberi);* sau *Emigranții* lui Troell, dramatic portret al imigrației, pe linia filmului epic realist, realizat atît de veridic de Liv Ullman și partenerul ei, Max von Sydow.

Pe lista ciudățeniilor, legate de decernarea premiilor Oscar, se înscrie în prezenta ediție premiul acordat pentru muzica unui film a cărui premieră avusese loc în 1952! Este vorba de *Luminile rampei*. Justificarea juridică, pentru a o numi așa, a fost furnizată de faptul că filmul lui Chaplin nu rulase pînă în 1971 în aria orașului Los Angeles (criteriul *sine qua non* al participării unui film la competiția Oscarului). Motivul pentru care nu rulase, fusese trecut sub tăcere. Nimeni nu dorea să-și amintească că filmul servise ca pretext expulzării lui Chaplin. Important era că Hollywoodul dorea să-și mai răscumpere încă odată, și după Oscarul onorific acordat în anul precedent lui Chaplin, nedreptatea făcută cu ani în urmă. Alături de Chaplin, pe podiumul laureaților mai urcase un alt regizor din bătrîna gardă, spaniolul Luis Buñuel cu al său film francez *Farmecul discret al burgheziei* (Oscar pentru cel mai bun film străin).

1973 :
Voturi pentru deconectare

În suita filmelor-de-problemă ale anilor '70, cea de-a 46-a ediție a Oscarurilor apare ca un *intermezzo* deconectant. Regizori și actori par să-și fi propus să se joace cu pistolul *(The Sting — Cacialmaua)*, cu dragostea *(A Touch of Class — O amprentă ae clasă)*, cu copilăria *(American Graffiti)*, cu diavoli *(The Exorcist — Exorcista)* și chiar cu cinematograful *(Day For Night — Noaptea americană)*.

Cacialmaua reunea trioul regizor—actori din *Butch Cassidy și Sundance Kid:* George Roy Hill, Paul Newman și Robert Redford. George Roy Hill fusese și el mai întîi actor, apoi scrisese și regizase multe spectacole și filme de televiziune, făurindu-și o faimă unanim recunoscută în anii '50, aptă să-l propulseze regizor pe Broadway. Trecerea la filmul pentru marele ecran s-a făcut cînd avea o bogată fișă profesională. Totuși, abia la al șaselea film al său figurase pe lista candidaților Oscarului, iar acum, cu cel de-al optulea film, obținea recompensa a șapte Oscaruri, printre care pentru cel mai bun film și regie. Aerul de joc nepăsător și întîmplător, reconstituit cu atîta minuție și artă, a făcut farmecul acestei „cacialmale", aplicînd în lumea gangsterilor dictonul „orice naș își are nașul." În anii marii depresiu-

ni economice, doi escroci hotărăsc să tragă pe sfoară un mare gangster din pricina căruia le murise un prieten apropiat. Cacialmaua, pusă la cale de ei, le reușește, dar la rîndul lor ei vor cădea în capcana propriei înșelătorii. După război *(MASH)* și mediul medical *(Spitalul)*, era rîndul crizei și gangsterismului să fie privite cu detașarea tonului parodic, agrementat cu poante demne de o comedie de zile mari. Fusese nevoie de escaladarea multor *tabu*-uri și de o luciditate extremă pentru a ajunge să-ți privești propria istorie rîzînd.

Terapeutica umorului era aplicată acum și unui tipic *love story*. *O amprentă de clasă* ar fi fost în anii '40 o pură melodramă: soarta unei femei de 40 de ani care încearcă să-și facă un rost, dar nu o curtează decît bărbați însurați. Acum aceleași situații (în interpretarea Glendei Jackson și a lui George Segal) sînt pretextul unei încurcături plină de haz, dar și de observație socială privind statutul femeii.

Pe același ton zeflemitor, Peter Bogdanovich jonglează și el cu motivul gangsterismului mărunt din anii crizei în *Paper Moon (Luna de hîrtie)* și face din fiica actorului Ryan O'Neal, Tatum O'Neal, cea mai mică vedetă din istoria Oscarului (avea zece ani) care să fi primit nu un premiu special (ca Shirley Temple), ci chiar un premiu de intepretare.

Interesant de remarcat este că fiecare film prelua și orchestra, într-un fel propriu, laitmotivele nou descoperite: cuplul de prieteni ca personaj și drumeția. Motive lansate de *Easy Rider*, trecute prin *Cowboy-ul de la miezul nopții*, prezente în același an și în *Scarecrow (Sperietoarea)* lui Schatzberg (ignorat în palmaresul de acasă, dar obținînd Marele premiu la Cannes). Reîntîlnim și privirea *retro* asupra anilor crizei (începută cu *Bonnie și Clyde* și continuată cu *Și caii se împușcă, nu-i așa?* ș.a.m.d.; dar tonul parodic-comic se înrudea mai degrabă cu cel din *Butch Cassidy* și *Cacialmaua*. Aceleași tipare asamblate după modelul tradiționalelor *crazy-kilt* (plapumă din petice), reașezate de fiecare dată sub pecetea altui talent, le vom putea urmări mereu în filmele anilor '70.

O excepție de la tonul zeflemist — regăsit în toate aceste filme — a fost *The Way We Were (Cei mai frumoși ani)*. Dincolo de paravanul unei zbuciumate și languroase povești de dragoste, regizorul Sidney Pollack reevalua atitudinea unor tineri absolvenți de colegiu, urmărindu-le

destinele și comportamentele din vremea războiului civil din Spania, a Administrației Roosevelt, și a celei de-a doua conflagrații mondiale, pînă în anii „vînătorii de vrăjitoare". Era o încercare de a arăta că și în America, deși despărțită printr-un ocean de focul luptelor, destinele individuale fuseseră și ele confiscate de politică. Filmul lasă gustul amar al deceptiei: pe cei ce au luptat și s-au implicat viața nu i-a recompensat, în schimb nepăsătorii sau profitorii s-au strecurat spre culmile succesului personal, s-au afirmat nestingheriți de evenimente. Filmul a iritat însă ambele tabere, fiindcă Pollack se plasa undeva la mijloc de drum. Pentru cei ce așteptaseră de la el, după *Și caii se împușcă, nu-i așa?*, un film politic, povestea era prea romanțioasă, iar cei ce merseseră să vadă un *love story* cu Streisand și Redford erau decepționați de atitudinea angajată a filmului.

Un alt filon relansat în anii '70 a fost filmul psihologic de groază. Antecedente existau: *Dr. Jekyll și Mr. Hyde* înspăimîntase Hollywoodul în anii '30. Hitchcock crease prototipul genului în 1960, cu *Psycho*, dar fusese, cum am văzut, total ignorat de Academie; în 1968, Roman Polanski punea în joc cultul său pentru vampirism în *Rosemary's Baby* (recompensat doar cu un Oscar secundar). Terenul fusese pregătit. William Friedkin va fi cel ce va culege mai tîrziu roadele pregătirii. *Exorcista*, povestea unei fetițe stăpînite de diavol, deși apreciată ca: *„Un instrument de pur sadism, fără nici o considerație față de elementare valori morale și sociale, conceput numai pentru manipularea emoțiilor și oprimarea rațiunii"*, lua Oscarul pentru cea mai bună ecranizare. Friedkin nu se sfia să recunoască în fața studenților de la Institutul american de film: *„După ce am studiat «Psycho» fotogramă cu fotogramă, am realizat că timp de 45 de minute nu se întîmplă nimic. Și publicul așteaptă, așteaptă cu sufletul la gură. Atunci m-am gîndit ca «*Exorcista*» să se desfășoare timp de o oră tot fără să se întîmple nimic și abia după aceea să văd cît puteam întinde coarda"*. Inimitabilul Alfred Hitchcock — cel care definise atît de riguros *suspensul* prin opoziție cu surpriza: *„Surpriza survine cînd ceva la care nu te aștepți se întîmplă, în timp ce suspensul este starea provocată cînd ceea ce te aștepți să se petreacă nu se întîmplă"* — continua să dea lecții de cinema...

Dar nu numai membrii Academiei fuseseră pregătiți să întîmpine un asemenea film, ci și publicul. În ciuda — sau poate tocmai din pricina — reclamei filmului care avertiza

pe cei suferinzi de inimă să nu intre în sala de cinema, și dacă o făceau, să fie pe propria lor răspundere, *Exorcista* urcă pe primele locuri ale *box office*-ului (în 1980: locul 5). Cînd, în 1978, la Festivalul filmului fantastic de la Avoriaz — stațiune a sporturilor de iarnă din Alpii francezi — aveam să-l întîlnesc pe William Friedkin în calitate de președinte al juriului, el terminase un alt film de groază, un *remake* după *Salariul groazei* lui Clouzot. Dar autorul acelei *French Connection* care relansase *policier*-ul pe alt ritm și al *Exorcistei*, mi s-a părut că nu depășise atunci statutul unui impecabil tehnician, despre care la Hollywood se spunea că *„poate face un film de suspens, după cartea de telefon"*.

Pe linia aceleiași ștafete a inovatorilor nepremiați, dar deschizînd drumul către premii colegilor lor, se impune să menționăm un nou venit care avea să ajungă curînd regizorul unor filme cu un record absolut de încasări: George Lucas.

Lucas era unul dintre cei mai tineri „copii-minune" ai noului val al cineaștilor californieni. Spre deosebire de mulți dintre ei, nu se gîndise de mic să facă cinema. El se pasiona după mașini. Lucra ca mecanic la un atelier în California natală, în apropiere de Los Angeles, cînd, într-o zi sosește acolo să-și repare mașina unul dintre cei mai reputați operatori de imagine din Hollywood, Haskell Wexler. Se împrietenesc și se revăd. Discuțiile lor pornesc de la mașini și încet ajung la cinema. Lucas prinde gustul filmului și hotărăște să devină un profesionist. Se înscrie la secția de film a Universității californiene de stat (USC) și în acest răstimp leagă o altă prietenie, cu Francis Ford Coppola. El îi deschide porțile Studiourilor Warner pentru a realiza un prim film, pe o temă de *science fiction*. Între timp, Coppola își înființează propria sa companie și este dispus să finanțeze cel de-al doilea proiect al lui Lucas, mai ales că bugetul nu se ridica peste 750 000 de dolari. Lucas scrie un scenariu „retro", dar un retro raportat la anii adolescenței sale. Privirea lui se întoarce în urmă, doar pînă în 1962, an cînd el și prietenii săi absolviseră liceul și se pregăteau să plece la colegiu.

Într-un mic oraș californian un grup de tineri își petrec ultima vacanță. Cu aerul și preocupările unor juvenili „vitelloni" ai altui timp și ai altui meridian, ei fac din automobil idolul și prietenul lor. Fidel primei sale pasiuni pentru casa-pe-patru-roți, Lucas face din mașină un partener de viață. Mașina e pat, masă, casă, loc de glumit, de iubit, de dispute

cu autoritatea (poliția), de confidențe, de trăit, căci toată viața acelor tineri se consumă la volan. Întîmplarea a făcut ca lansarea filmului să coincidă cu momentul izbucnirii crizei mondiale a petrolului, astfel încît *American Graffiti* a furnizat unul dintre argumentele economiștilor în combaterea risipei din societatea americană de consum.

Desigur, Lucas nu era primul regizor care să fi apelat la evocarea propriei biografii, dar stilul său era cu totul original. Grupul de colegieni devine personaj central, iar individualitățile fiecăruia prind relief doar cît să compună portretul generației analizate de Marcuse și McLuhan. Într-o cinematografie care a exaltat întotdeauna *self-made man*-ul pentru care duo-ul ca personaj, apărut și el nu de mult, fusese primit ca o adevărată sfidare, Lucas făcea acum o și mai cutezătoare propunere: un grup de potențiali *self-made-men*-i deveneau eroii neisprăviți ai filmului. Lucas portretiza deruta generației care avea să dezlănțuie contestația împotriva sistemului în universitățile aceleiași Californii. Ideea grupului ca personaj va reapare, din ce în ce mai des în filmele anilor următori.

Un alt element dovedind intuiția extrem de exactă a autorului a fost fundalul sonor. Lucas plătește 10% din bugetul total al filmului pentru a cumpăra dreptul de a folosi cele mai cunoscute melodii *rock*. Succesul lor este neașteptat și muzica rock va cunoaște, datorită lui *American Graffiti*, o a doua tinerețe.

În sfîrșit, *American Graffiti* a lansat trei dintre actorii grupului pe orbita vedetelor: Cindy Williams și Rin Howard au parcurs drumul celebrității în sens invers, trecînd de pe marele ecran pe cel mic, fiind preluați în seriale de mare succes; iar Richard Drefyuss a devenit, în anii următori, actorul preferat al altui „copil-minune" al noului cinema american, Steven Spielberg.

Cu o nepăsare, pe măsura generației din care făcea parte, George Lucas abandonează însă toate aceste începuturi, întorcîndu-se cu cel de-al treilea film la motivele de anticipație ale creației sale de debut *(THX—1138)*. Amintindu-și de o altă pasiune a copilăriei, cea pentru jucăriile mecanice, el imaginează tot felul de personaje și jocuri electronice, legîndu-și numele de seria superproducțiilor cu conflicte intergalactice *(Războiul stelelor)*, continuînd într-o modalitate mai accesibilă speculațiile inițiate de *Odiseea spațială*, a lui Kubrick.

Oscarul celui mai bun film străin al anului acordat *Nopții americane* de François Truffaut arată că Hollywoodul rămăsese la fel de sensibil față de confesiunile închinate artei filmului. De la *Bulevardul amurgului* și *Față în față* trecuseră mulți ani. Acum, viața unei echipe de filmare (franceze) — devenită pentru timpul de lucru o adevărată familie, împărțind emoții, succese, decepții și neprevăzutul — cucerește din nou Academia prin sinceritate, farmec și spirit. Și tot Ingrid Bergman m-a făcut să înțeleg mai bine de ce a plăcut atît de mult la Hollywood filmul lui Truffaut: *„Cîteodată se mai întîmplă să mai apară un film ca pe vremuri, menit să te destindă, să te distreze, nu ca majoritatea celor de acum, terorizante și înfricoșătoare. Mă gîndesc la încîntătorul* «Noaptea americană». *Dar excepțiile de felul acesta sînt tot mai puține. În ceea ce mă privește, am rămas o romantică".*

A fost un premiu al nostalgiei.

1974 : Vîrsta a treia, pentru prima oară vedetă

Nașul — partea a doua, totodată prolog și epilog al primei serii în aceeași regie, cu aceeași echipă, numai cu protagonistul schimbat (De Niro, actor pînă atunci neafirmat, ia locul lui Marlon Brando) — continuă triumful din anul precedent, obținînd din nou Oscarul celui mai bun film și încă alte cinci statuete. Era pentru prima dată și, pînă acum, singura, cînd două serii ale unei aceleași povești erau încununate cu marele premiu, iar doi actori, interpretînd același personaj, luau fiecare Oscarul pentru cel mai bun rol (principal și, respectiv, secundar). De Niro nu a refuzat statueta. Cauzele succesului erau, în bună măsură, aceleași: dramaturgie complex orchestrată, personaje forte, simțul reconstituirii și al detaliului, la care se adăuga tema centrală: ducesiunea puterii, care înlocuise pe cea a ascensiunii la sutere. Mulți au considerat *Nașul II* superior primei părți. Dacă ne limităm la atributele strict estetice, cred că o asemenea afirmație nu este întemeiată, dar din punct de vedere al conținutului de idei, seria a doua avea incontestabil sensuri mai profunde. Acțiunea nu se mai limita între rivalitățile clanurilor și respectabilitatea familială. Ora pistolului trecuse. Acum autoritatea „nașului" lui Vito Corleone se exercita în cercurile politice și financiare înalte, de cuvîntul său

depindeau hotărîrile și investițiile societăților multinaționale. Coppola deschidea astfel un proces întregii Americi, devoalînd fraudele, corupția, cinismul, crimele aflate mai presus de orice suspiciune.

Nașul (II) reînnoia prin forța imaginii aceeași întrebare-diagnostic pusă încă cu zece ani în urmă, după asasinarea președintelui Kennedy, societății americane, de dramaturgul Arthur Miller: *„Oare nu a sosit timpul să aruncăm o privire asupră-ne și să examinăm cum trăim și cum gîndim? Nu este cazul să recunoaștem că violența, care domnește pe străzile noastre, este cea din propriile noastre inimi și că, în ciuda tuturor realizărilor noastre, a bogățiilor noastre, a vieții noastre aseptizate, a filantropiei noastre, a binefacerilor noastre am rămas ceea ce am fost: niște violenți?".*

Prin prestanța sa barocă *Nașul* a rămas un film de referință, deși nu s-ar putea spune că Francis Ford Coppola se angajase pe un drum nou. Noul în prezenta ediție a fost descoperirea a doi tineri regizori: Martin Scorsese și Paul Mazursky, care pentru realizarea filmelor *Alice nu mai locuiește aici* și *Harry și Tonto*, luptaseră zece și respectiv 14 ani.

Martin Scorsese studiase arta filmului la Universitatea din New York (N.Y.U.) în '60, unde a rămas să predea un timp după absolvire. Temperamentul său de descendență italiană, își spusese cuvîntul încă din cîteva scurt-metraje, realizate în anii studenției, remarcate pentru febrilitatea și dinamismul lor, astfel încît, fapt extrem de rar în Statele Unite, ele au fost reținute spre a fi distribuite în rețeaua comercială, iar unul dintre documentarele sale, *Lovitura cea mare* (1967), a fost invitat să participe la mai multe festivaluri internaționale. Asociat al unui grup de cineaști independenți newyorkezi — „New York Cinetracts Collective" — Scorsese lucrează ca asistent de regie, producător-asociat, monteur șef, dovedind de fiecare dată o intuiție artistică originală și însușindu-și un profesonalism de înaltă clasă. Unul din succesele sale de prestigiu l-a avut în calitatea sa de monteur și regizor secund la filmul *Woodstock* (printre candidații la Oscarul de montaj în 1970, devenit model pentru filmele-concert, ce îl vor imita în serie), lui Scorsese datorîndu-i-se, după aprecierea multor critici americani, asamblarea și reducerea materialului însumînd peste o sută de ore de înregistrare a faimosului concert popular de muzică rock, la numai trei ore de proiecție. Primul său film de ficțiune, *Mean Streets*

(Străzi lăturalnice) — povestea copilăriei sale din cartierul newyorkez, unde se născuse, numit după naționalitatea originară a locuitorilor săi, Mica Italie (Little Italy), film realizat cu un buget minimal de o jumătate de milion de dolari — a produs stupoare la Hollywood. Producătorii l-au primit temători: *„Dacă un cineast nu respectă cerințele publicului, să nu se plîngă dacă sala va fi goală"*. Criticii l-au salutat pentru originalitatea sa: *„Un film aparte în multe privințe"* (Joseph Gelmis). *Străzi lăturalnice* avea în comun cu *American Graffiti* spiritul unei aceleiași generații de cineaști, aflate pe punctul de a determina în scriitura cinematografică o ruptură cu tradiția de o semnificație asemănătoare cu cea înregistrată în literatura americană prin condeiul unor Dos Passos, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald. Pentru cel de-al doilea film al său, Scorsese preluase titlul *Alice nu mai locuiește aici* după refrenul unui șlagăr la modă în 1938: *„Annie nu mai locuiește aici/ Parcă poza dumitale a rupt-o/ Mi-a spus că am să te recunosc după zîmbetul din ochi/ Haina cadrilată, ghetele colorate și cravata cu picățele/ Așa încît cred că dumneata ești tipul de care mi-a vorbit/Nu, Annie nu mai locuiește aici/"*; și tot ca în filmele anilor '30—'40, Scorsese readuce femeia ca personaj central. În 1945, Joan Crawford își adjudecase Oscarul pentru cea mai bună interpretare în *Mildred Pierce*, un rol asemănător cu cel al Alicei (interpretat acum de Ellen Burstyn, recompensat cu un Oscar similar): era vorba tot de o femeie în căutarea propriei identități, încercînd să-și afirme un statut social independent de un soț, de un bărbat. Atitudinea femeii din *Mildred Pierce* față de viață era chiar mai avansată decît cea a Alicei, întrucît ea era cea care hotăra să-și părăsească soțul și sfîrșea prin a fi proprietara unui restaurant. Alice este aruncată în vîltoarea vieții în urma morții soțului ei. Încearcă să-și cîștige existența cîntînd într-un local, dar nu are succes și se resemnează cu postul de chelneriță. Dar dacă filmul lui Michael Curtiz se oprea la analiza unei biografii singulare cu psihologia corespunzătoare, cel al lui Scorsese face din destinul Alicei o proiecție asupra condiției femeii anilor '70. Căci nu numai accidentul, ci mai ales numărul mare de divorțuri din Statele Unite făceau ca multe femei, majoritatea casnice, să rămînă singure la mijlocul vieții, lipsite de o profesie, obligate să-și croiască un drum nou, fără a avea un partener de viață (uneori, refuzîndu-l în mod deliberat). Mulți dintre producătorii cu care am stat

de vorbă la Hollywood mi-au spus că pentru a se impune „tematica femeii" pe ecranul american, în această nouă viziune, cineaștii au dat o bătălie de aproape un deceniu, cam tot atît cît a durat și lupta pentru afirmarea filmelor comunității de culoare.

Riscul de a interpreta un asemenea personaj la Hollywood a fost confirmat de refuzul multor actrițe de a fi Alice (tot așa cum se întîmplase și în 1944 cu rolul din *Mildred Pierce*). Ellen Burstyn, care lucrase deja cu Friedkin și cu Bogdanovich, acceptă rolul. Împreună cu Scorsese uzează de toate argumentele și se luptă pentru ca filmul să se poată face. Colaborează apoi cu regizorul la scenariu, improvizînd o serie de replici din experiența proprie, chiar în timpul filmării. Mare parte din senzația de spontaneitate a filmului vine din această metodă de lucru. A existat însă și un dezavantaj: materialul filmat, pus cap la cap, dura 3 ore și 16 minute. Ne putem imagina că nu a fost deloc simplu să fie redus la 1 oră și 53 de minute. Dar experiența de monteur și superrecordul său de la *Woodstock* i-au fost de mare folos lui Scorsese.

Ofensiva concertată a cineaștilor americani de a face din ecran o gazdă ospitalieră pentru orice temă și orice idee avea să continue. Tot în aceeași decadă, un alt grup social „cu probleme" avea să-și cîștige statutul de vedetă: bătrînii.

Bătrînețea ca subiect a fost absentă de pe ecranul american. Bătrînii au fost personaje „de coloratură", de plan doi, dar niciodată nu au ocupat locul de vedetă în jurul căreia să se construiască un film. Hollywoodul nu produsese niciodată un *Umberto D.* Cinematograful era o artă tînără. Statele Unite erau o țară tînără. Alianța dintre America și film se sudase prin această tinerețe comună pe măsura marilor speranțe, marilor aventuri, marilor victorii. Dar iată că, odată cu noile deschideri, vîrsta a treia, atîta vreme expulzată din Cetatea filmului cînd era vorba de eroi principali, a apărut pe ecran cu toate ridurile și singurătățile ei în regia unui tînăr, Paul Mazursky. Filmul se numea *Harry and Tonto (Harry și Tonto)*. Harry, vedeta, era un septuagenar, iar Tonto, singurul său companion, era o pisică. Pînă să ajungă cu proiectul său pe un platou de filmare, Mazursky a dat dovadă de o mare perseverență, fiind întîmpinat în 14 rînduri de refuzul producătorilor care se temeau de lipsa de audiență la public a unui erou atît de vîrstnic, deși regizorul intenționa să prezinte bătrînețea sub un chip

stenic, arătînd că viața e frumoasă la orice vîrstă dacă știi să o trăiești. Asemenea personaje în situații asemănătoare (bătrînul e obligat să-și părăsească locuința supusă demolării din motive edilitare) mai apăruseră — să ne gîndim la bunicul din familia trăsnită din *Nu o poți lua cu tine* (1938) al lui Frank Capra — dar ele rămăseseră întotdeauna în planul secund. În ciuda realismului său dramatic, filmul lui Mazursky avea atîta prospețime și optimism încît Harry cucerește suflarea Academiei și prilejuiește interpretului său, Art Carney, cel dintîi Oscar din istoria AMPAS pentru cea mai bună interpretare masculină acordat pentru un rol de bătrîn; Carney avea atunci 56 de ani. Evenimentul, căci eveniment era, fusese însă pregătit de cîteva Oscaruri speciale, reparatorii cum le-am numit, acordate începînd tot de la sfîrșitul anilor '60 unor actori de vîrste mai înaintate care, deși făcuseră gloria Hollywoodului, fuseseră omiși din palmares la vremea cuvenită. Primul dintre ei a fost Cary Grant: avea 65 de ani în 1969. În anul următor, se urcă pe scenă pentru a primi statueta Lillian Gish, atunci la 74 de ani. În 1971, a fost rîndul lui Chaplin, la 82 de ani. În sfîrșit, în 1972, actorul de origine română Edward G. Robinson, primea la 79 de ani cel dintîi Oscar, pentru întreaga sa carieră. Au fost primele semne de recunoaștere a vîrstei senectuții. Abia după aceea și-a putut face loc pe ecran un erou septuagenar. Teama producătorilor americani față de vîrsta a treia începuse să se risipească. Și, totuși, aveau să treacă alți opt ani pînă cînd Academia va acorda ambele Oscaruri de interpretare unor actori septuagenari.

Dintre celelalte premii ale anului, merită în mod special menționat *China Town (Cartierul chinezesc)*, candidat la șase categorii ale Oscarului și cîștigător pentru cel mai bun scenariu. Eroul readucea în actualitatea ecranului tipul detectivului din filmele anilor '40, dat uitării în anii '50 și reluat în anii '60 într-o formulă ce descindea însă din lumea personajelor o'neilliene, trecută prin spectrul morbid al regizorului Roman Polanski. Detectivul său, pornit pe urmele ucigașului, descoperă însă unul după altul straturile corupției și decăderii morale din lumea politică și a finanțelor. *„Deși acțiunea se petrece în anii '30, filmul vorbește despre descompunerea morală a anilor '70"*, scria Paul Zimmerman în „Newsweek".

Un alt erou detectiv, apelînd la performanțele tehnicii, în speță ale electronicii, devenită din instrument de lucru

adevărată amenințare a universului intim, apărea într-un al doilea film al lui Coppola: *The Conversation (Conversația)*. Era prima dată cînd unul și același regizor candida pentru cea mai bună producție și cel mai bun scenariu cu două filme la aceeași ediție: *Nașul* (II) și *Conversația*.

Un detectiv descoperă, din întîmplare, punerea la cale a unei crime și încearcă (fără succes) să o preîntîmpine (în *S-a întîmplat mîine* al lui René Clair exista un motiv oarecum asemănător, dar filmul candidase în 1944 doar la Oscarul pentru banda sonoră). Premisa nu se afla însă ca atunci în lumea „suprarealismului, ci se întemeia pe o convorbire înregistrată, întîmplător, pe stradă de detectivul al cărui hobby era „ascultarea". Doar spionajul — „toată lumea ascultă pe toată lumea" — era maladia secolului! Noul detectiv nu mai este deci înarmat cu pistoale, ci cu aparate de recepționat și înregistrat cuvinte, șoapte, respirația celor urmăriți. Și cît de multe poate spune o șoaptă despre o crimă! Miza polițistă era doar pretextul, fondul pledoariei lui Coppola fiind alienarea individului în societatea modernă americană, datorită agresionării intimității sale. Despre *Conversația* s-a spus că a pus în practică unul dintre idealurile lui Godard: *„Să eliberezi sunetul de imagine"*. Era un film mai mult „de ascultat" decît „de văzut".

Conversația, ca și alte filme ce au anticipat evoluția societății, a depășit în acel moment puterea de înțelegere a mesajului său sociologic. *Nașul*, mult mai pe măsura orgoliului Hollywoodului, nu a lăsat nici o șansă acestui al doilea film al lui Coppola. Dar peste șase ani, odată cu izbucnirea afacerii Watergate, *Conversația* avea să releve valoarea premonitorie a înțelesurilor sale cele mai profunde, realizînd adevăratul său contact cu publicul american.

Dintre genurile ce încercaseră să înlocuiască succesul *musicalului* și al filmului istoric — superspectacolele decadei precedente — a fost cel catastrofic. Genul fusese inaugurat cu *Aeroportul* chiar la începutul deceniului, urmat de *Aventura lui Poseidon* (regia Ronald Neame) chiar în anul precedent. Acum, alte două producții — *Towering Inferno (Infernul din zgîrie-nori)* de John Guillermin și Irwin Allen și *Earthquake (Cutremurul)* de Mark Robson — continuau marșul triumfal al cataclismelor către culmile box office-ului. Critica nu le accepta însă: *„Scenariul este singurul cataclism în această inundație"*, scrisese despre *Aventura lui Poseidon* revista „New Yorker" punînd un „diagnostic" producțiilor de gen.

În sfîrșit, să notăm că Valentina Cortese concurînd pentru cel mai bun rol secundar din *Noaptea americană* a lui François Truffaut (film premiat în ediția precedentă pentru cel mai bun film străin al anului, și reintrodus acum în concursul național al Oscarului), pierdea atunci statueta în favoarea lui Ingrid Bergman — devenită pentru a treia oară laureată a Oscarului — în rolul misionarei suedeze din *Murder on the Orient Express (Crima din Orient Express;* regia: Sidney Lumet). Regretata actriță, care în urmă cu treizeci de ani luase lecții de engleză pentru a vorbi fără accent, povestește în memoriile sale că acum se adresase aceleiași profesoare, — ajunsă între timp prietena ei intimă — pentru a învăța să vorbească englezește cu accent! Cînd a primit statueta, cea care admirase atît de mult *Noaptea americană,* a spus: *„Iartă-mă Valentina. N-am vrut să cîștig...".* Erau cuvinte ce îi caracterizau bunătatea, generozitatea, sinceritatea.

1975 :
Zboruri peste tot felul de cuiburi

În 1965, cînd Kirk Douglas ne-a vizitat țara, îmi povestise foarte bucuros că tocmai cumpărase drepturile de ecranizare a unui roman extrem de interesant, scris de un autor nu prea cunoscut, Ken Kesey, cu gîndul de a interpreta el rolul principal, și chiar să debuteze ca regizor. Era vorba de romanul *Zbor deasupra unui cuib de cuci.* Dar nimic din cele anunțate atunci nu s-au înfăptuit. Aveau să treacă 10 ani pînă cînd — după nenumărate refuzuri din partea studiourilor care nu găseau propunerea nici interesantă, nici promițătoare din punct de vedere financiar — proiectul să fie din nou pus în discuție, de astă dată de fiul lui Kirk Douglas, Michael. Împreună cu un alt producător independent, Saul Zaentz, asociați într-o companie comună, „Fantasy Films", Michael Douglas își riscă o posibilă reputație și banii pentru a debuta ca producător cu acest dificil subiect atît de nepotrivit pentru Hollywood. Singurul avantaj a fost dreptul de ecranizare preluat de-a gata de la tatăl său. Bineînțeles, anii trecuseră și Kirk Douglas nu-și mai putea permite să interpreteze rolul principal. M-am întrebat atunci ce va fi simțit actorul, la rîndul său de trei ori candidat la Oscarul de interpretare, fără să cîștige (1949, 1952, 1956),

văzînd cît de exact i se verificase intuiția cînd *One Flew Over the Cuckoo's Nest (Zbor deasupra unui cuib de cuci)* a fost recompensat cu cinci dintre cele mai importante Oscaruri (cel mai bun film, regie, scenariu, actor, actriță). Un asemenea succes nu se mai înregistrase de la *S-a întîmplat într-o noapte,* cu 42 de ani în urmă.

Faptul de a fi trecut atîta timp fără să se fi găsit un producător dornic să finanțeze un asemenea film, nu era însă de mirare. Romanul avea multe puncte incomode pentru conformismul și moralitatea Cetății filmului. Mai întîi era vorba de rolul femeii. Cu cîteva excepții de tipul personajelor interpretate de Bette Davis, dar care se cantonau mai ales în raporturi intime determinate de date psihologice particulare — femeia, ca mamă, soție, fiică sau iubită, — femeia fusese întotdeauna în filmul american limanul dragostei și al sprijinului moral, prototipul rămînînd Ma Joad (Jane Darwell) din *Fructele mîniei.* Femeia era păstrătoarea purității și onestității pînă și în rolurile de moravuri ușoare (de la *Diligența,* la *Klute).* În *Zbor deasupra unui cuib de cuci,* femeia reprezenta forța opresivă a sistemului, iar bărbatul era victimă inocentă, vinovat doar de a gîndi și de a simți altfel decît îi era impus. Ca în orice operă de valoare, multiple sensuri secunde se lăsau descifrate dintr-o poveste oarecum simplă. Un golan — nici mai rău, nici mai bun, decît mulți alții — este condamnat pentru un presupus viol. Imoral și leneș cum era, dornic să evite munca din penitenciar, începe prin a face pe nebunul pentru a fi transferat într-un loc, credea el, mai liniștit și cu o îngrijire medicală corespunzătoare. Ajuns la ospiciu, el va cădea însă în propria-i plasă: chiulangiul din vocație, nu poate, ca un tradițional erou american ce este, să accepte înfrîngerea și începe lupta împotriva opresiunii. Viața sa va fi prețul îndrăznelii de a se fi opus sistemului, ospiciul și pacienții săi devenind metafora tragică a atîtor lagăre de concentrare și detenție, unde oameni supun și umilesc omul. Dar exemplul său nu a rămas zadarnic. Indianul — aliind forța fizică cu puritatea și antrenat de milenii în pînda și răbdarea vînătorească — reușește să dea în final speranța că există totuși o cale de evadare, că libertatea poate fi cucerită.

În seara decernării premiilor, cei doi fii gemeni în vîrstă de 12 ani ai regizorului Milos Forman sosiseră din Cehoslovacia să asiste, alături de tatăl lor, la festivitate. Ca de obicei, în asemenea competiții, premiile se anunță pe sărite, începînd

cu cele mai puțin importante. Prima parte a spectacolului se încheiase și cei doi băieți ațipiseră de oboseală; erau dezamăgiți că nu auziseră strigat numele tatălui lor. Cînd, în sfîrșit, la ultimele cinci premii, ei au auzit doar „Cucusnest", s-au trezit din somn și s-au năpustit să-și sărute tatăl care, în culmea fericirii, le-a spus: „Cereți-mi orice doriți și nu am să vă refuz!". „Orice?", au întrebat ei temători. „Orice", le-a răspuns Forman. „Atunci te rugăm să ni-l prezinți pe Colombo și să ne duci să vedem *Jaws (Fălci)*. Mica întîmplare punea un exact diagnostic al gustului marelui public...

Într-adevăr, *Fălci* (pe locul doi al *box office*-ului după *Războiul stelelor*, pînă în 1981) era cel de-al treilea film al lui Steven Spielberg și primul din seria sa de mari montări care aveau să domine de atunci și pînă la mijlocul anilor '80 *box office*-ul american și să confirme popularitatea genului „catastrofic" aliat cu cel „galactic". Succesul său avea o motivație comună cu cel al filmelor evazioniste din anii '30. Atunci, evadarea se făcea într-o lume mai bună — a speranțelor împlinite și a sfîrșiturilor fericite. Acum, experiențe în multiple feluri traumatizante formaseră un alt public care nu mai putea fi amăgit cu *happy end*-uri; acum, se preconiza evadarea din incomoditatea prezentului, pe poarta groazei. Cînd te reîntorci acasă, orice încercare prin care treci, îți pare acceptabilă. *Fălci* — cu invazia sa de rechini — nu a putut cuceri (și nici n-ar fi meritat mai mult) decît trei Oscaruri minore. Dar a devenit modelul pentru o suită de noi asemenea invazii: de albine, de păianjeni și de alte necuvîntătoare ce se năpusteau peste diferite comunități amenințînd, atacînd și omorînd oameni. La sursa acestei mode se afla însă tot maestrul suspensului, neîncoronat cu vreun Oscar, cu ale sale *The Birds (Păsările)* din 1963. Pe atunci, genul catastrofic nu își dovedise încă rentabilitatea și, ca întotdeauna, deschizătorii de drum se alegeau cu critica, nu cu cîștigul. *„Dialogul este stupid, personajele insuficient dezvoltate pentru a deveni modele, povestirea incoerentă"*, sancționa — cu severitatea-i cunoscută — filmul, criticul Stanley Kauffmann.

Totuși, cu *Fălci* își făcuse intrarea în palmaresul Academiei și în fruntea *box office*-ului mezinul generației „copiilor-minune", Steven Spielberg. Cu șapte ani mai tînăr decît Friedkin, Bogdanovich și Coppola, cu patru decît Scorsese și cu doi ani mai mic decît Lucas — Spielberg fusese adoptat în grupul lor. Pasiunea sa pentru cinema îi dăduse acest

drept. Născut la Phoenix, în statul Arizona, Spielberg hotărîse, de la 12 ani, să se facă cineast. Din adolescență, acest Lelouch american, începe să facă filme pe 8 mm; după primele 20 trece să lucreze pe 16 mm. Înainte de a împlini 20 de ani se stabilește la Los Angeles pentru a învăța meserie. Dar cu graba tinereții, nici nu se gîndește să se înscrie la universitate, preferînd să inventeze — căci invenția se va dovedi punctul său tare — un truc: se îmbracă într-un costum prezentabil, ia în mînă o servietă-diplomat și, la ora cînd toți angajații de la „Universal" începeau lucrul, intră odată cu ei pe poarta studioului. O zi, două, trei. Portarul îi reține chipul și de-acum începe să-l salute el primul, luîndu-l drept vreunul dintre copiii *boss*-ilor. Timp de trei luni, Spielberg urmărește nestingherit cum lucrează profesioniștii, completîndu-și cunoștințele sale de autodidact. De atunci se pare că mai mulți tineri, dornici să se facă regizori, au folosit aceeași metodă, dar nu cu același rezultat. Nu orice se potrivește oricui. În sfîrșit, Spielberg îl întîlnește pe Lucas și prin el intră în echipa „noilor moguli" hollywoodieni. Apoi ajunge să lucreze pentru televiziune unde, în 1970, la numai 24 de ani, realizează *The Duel (Duel pe autostradă)* — cursă dintre un camion condus de un șofer rămas neidentificabil, ca OZN-urile regizorului de mai tîrziu, urmărind amenințător pe autostradă un comis-voiajor aflat la volanul mașinii personale. Jocul are un suspens hitchcockian, iar multiplele capcane care pîndesc individul în societatea modernă își găsesc una dintre cele mai cinematografice expresii.

Duelul face un succes extraordinar și este copiat pe 35 de mm pentru a fi difuzat pe marile ecrane. După încă un film, urmează *Fălci* și invazia rechinilor devine la rîndul ei metafora unei idei-laitmotiv pentru filmele sale viitoare: cum se poate crea și manipula psihoza colectivă. Spielberg își permitea însă să fie modest. *„Nu am crezut niciodată în nimic altceva decît în cinema, dar abia acum îmi dădeam seama că mai trebuia să pun încă multe lemne pe foc pînă să-mi completez golurile intelectuale și să cîștig experiență de viață"*.

Între cele două extreme, jalonate de *Zbor deasupra unui cuib de cuci* și *Fălci*, s-au aliniat în palmares alte cîteva filme remarcabile.

Ca un ecou la *Harry și Tonto*, vîrsta a treia este din nou vedetă pe terenul filmelor-autoportret din lumea actorilor de altădată. Herbert Ross (fost coregraf și regizor pe Broadway) reluînd ideea cuplului ca personaj făcea jonctiu-

nea între cele două teme. El apelează la scenariul lui Neil Simon (popular dramaturg al Broadwayului, care realizase în anii '60 cîteva scenarii de succes, printre care: *Desculț în parc* și *Sweet Charity)* și împreună dedică *The Sunshine Boys (Băieții soarelui)* biografiei unui fost actor de vodevil extrem de popular: Al. Lewis. Academia se arată din nou sensibilă la astfel de subiecte și acordă interpretului, George Burns, un Oscar. Ideea nu era originală, Al Lewis inspirase un spectacol de teatru pe Broadway în anii '30 și un film în 1939, avînd ca interpret, pe atunci în debut cinematografic, pe același George Burns. Acum, în 1975, deci după 36 de ani, George Burns, la 80 de ani, imagina un moment al revenirii la rampă a aceluiași personaj. Popularitatea acestei teme fusese testată și cu 15 ani în urmă de Laurence Olivier, în *Cabotinul,* iar în ediția precedentă Bob Fosse, reeditase biografia altui comediant celebru, Lenny Bruce în *Lenny.* Emoția de a primi Oscarul pentru cel mai bun rol secundar, după ce nu mai jucase în nici un film din 1939, nu-l face pe George Burns să-și piardă umorul: *„Mă simt atît de emoționat,* — a spus el — *încît m-am hotărît să fac cîte un film la fiecare 36 de ani!".*

Tot ca un ecou al altui mare succes (din 1963), *Tom Jones,* își face loc printre premianți *Barry Lyndon.* Mulțumit de „odiseea" sa încheiată la începutul mileniului trei, Stanley Kubrick alege romanul satiric al lui William M. Thackeray pentru a transpune pe ecran moravurile și structurile sociale ale Angliei secolului al XVIII-lea, din vremea războiului de șapte ani. Peregrinăm alături de Barry Lyndon — războinic și *play-boy* — de pe cîmpurile de bătălie unde era decimată floarea tinereții în Europa, în elegante saloane, unde la muzica harpei se juca twist, se dansa, se făcea dragoste într-o licențioasă hîrjoană, drapată în dantelărie. Umorul, ironia și sarcasmul își dau replica cu inteligență și rafinament. O splendidă imagine semnată de John Alcott pare să-și fi propus să recreeze efectele picturale în mișcare la lumina lumînărilor de pe pînzele lui Georges de la Tour.

Înrudit parcă peste secole cu aventurierul irlandez, Barry Lyndon (oricît de hazardată ar părea comparația), coaforul din Beverly Hills *(Shampoo),* reprezentînd o altă lume într-un alt timp istoric, se face vinovat de nu mai puțină nepăsare, arivism și frivolitate. *Play-boy*-ul de azi tot punînd bigudiuri și tăind părul de pe capete sus-puse, își exercita și forța de seducție asupra drăgălașelor sau excen-

tricelor sale cliente. Cliente care sînt nu odată soțiile unor persoane importante de pe scena politică americană. Vremurile s-au mai schimbat și satira morală devine farsă politică. Hal Ashby — regizorul ce avea să semneze peste numai trei ani unul dintre cele mai lucide și acuzatoare filme despre Vietnam, *Întoarcerea acasă* — provoacă și acum destule dispute cînd lansează *Shampoo* chiar în ajunul alegerilor prezidențiale din 1976. Totuși, acesta nu depășea canavaua tradițională; purta doar amprenta ideilor înnoitoare ale anilor '70.

Aceeași amprentă o regăsim și în dinamica violenței din *Dog's Day Afternoon (O după-amiază de cîine).* Prestigiosul Sidney Lumet — de trei ori candidat la regie: în (1957 cu *12 oameni furioși),* acum, și în 1976 *(Network),* dar niciodată recompensat —, realizează un gangster-story cu adresă sociologică luînd ca sursă a ficțiunii un fapt divers apărut în presă. Doi tineri fără căpătîi, cam necalificați chiar și în *hold-up*-uri, pun la cale un *rapt* la o bancă din Brooklyn. Lucrurile nu merg chiar ca în filme. Cei doi se pierd, intră în panică, agresivitatea lor trece în neputință și, în unele momente, chiar în sentimentalism.

Lumet este un maestru al anti-eroilor, al rataților, al victimelor unei societăți care sfîrșește, la rîndul ei, prin a fi agresionată. Între călăi și victime locurile se inversează tragic și derizoriu. Trecătorii urmăresc întîmplarea cînd speriați, cînd exaltați ca la un spectacol exterior, fără să priceapă că și ei, oamenii de pe trotuar, sînt implicați în acest fals-*show.* Premiul pentru scenariu, recompensa apropierea de viață, de faptul trăit, fără menajamente, și poate chiar lipsa unei sentințe explicit moralizatoare. Dar ce morală mai cutremurătoare decît denunțarea unei societăți fără morală?

Aceeași apropiere de document, ca sursă a filmului, a făcut și succesul filmului *Nashville.* Moda concertelor în aer liber, devenite emblema generației *hippy,* era acum folosită de regizorul Robert Altman într-un film de ficțiune. Aproape o treime din film urmărim concertul-maraton al unei orchestre de muzică *pop,* pus în slujba unui partid politic. Muzica, și, în special, spectatorii devin elementele unei fresce ce tinde să facă portretul modului de viață american la timpul prezent. Exercițiul de stil, făcut de Altman în *American Graffiti,* își spunea cuvîntul. Autorul trecea cu

ușurință de la schiță la caricatură și viceversa. După *Cabaret*, *musicalul* politic al lui Bob Fosse, Altman realiza cu *Nashville* un *musical* sociologic. Cordonul ombilical între *musical* și melodramă fusese tăiat. În anii următori, chiar dacă legătura tradițională avea să se mai restabilească, ea nu va mai avea ca sursă a ficțiunii, imaginația, ci biografii reale ale unor cîntăreți sau formații cunoscute.

Una dintre interesantele ediții ale anilor '70 se încheie cu lansarea în circulație a cîtorva reevaluări tematice: indienii salvau umanitatea *(Zbor deasupra unui cuib de cuci)*; autoritatea nu mai acționa pentru salvarea comunității *(Fălci)*; farsele și concertele de muzică ușoară luau atitudine politică *(Shampoo, Nashville)*; gangsterii condamnau societatea *(O după-amiază de cîine)*.

Era o bună pregătire psihologică pentru următoarea ediție, cea mai profundă punere sub acuzație a modului de viață american din cîte se încumetase să facă pînă atunci Hollywoodul. Incizia urma să ajungă pînă în vîrful piramidei puterii politice și pînă în cel al sistemului *mass-mediei*, amîndouă mai puternice ca niciodată. Cele două filme ce-și vor asuma riscul și privilegiul de a spune adevărul pînă la capăt aveau să-și împartă egal numărul de Oscaruri în anul următor, fără să li se acorde însă marele premiu. Era de înțeles.

1976 : Filmul politic la apogeu

Cu un an înainte de aniversarea semicentenarului primului premiu de cinema din lume, laureații săi puneau un dublu și contradictoriu diagnostic: 1. filmul american atingea una dintre cotele sale artistice cele mai înalte; 2. în ciuda vîrstei aniversare și a prestanței ce decurgea de aici, AMPAS nu și-a permis să se dezică de filmul popular, neproblematizant, preferîndu-l, la premiul cel mare, unor filme remarcabile dar care se erijaseră în judecători ai societății chiar din interiorul sistemului.

Astfel, *Rocky* — povestea boxerului ajuns din învins învingător — obține Oscarul pentru cel mai bun film, deși în competiție se aflau *Network* și *Toți oamenii președintelui*. Două dintre cele mai profund artistice filme din istoria

cinematografului american vor fi recompensate la paritate fiecare cu cîte patru Oscaruri, dar nu cu premiul cel mare. În sfîrșit, un al treilea film de excepție care peste cîteva luni urma să fie încununat cu marele premiu la Cannes, *Taxi Driver (Șoferul de taxi)* al lui Martin Scorsese (propus pentru cel mai bun film, actor, actriță în rol secundar și bandă sonoră) rămîne cu desăvîrșire în afara palmaresului american! După cum se vede, înnoirile, chiar dacă aveau loc, nu fuseseră întru totul acceptate. Dar menirea artei și artiștilor nu a fost și nu a rămas aceea de a fi mereu cu un pas înaintea epocii lor?

Să începem, așadar, cu cele două filme premiate la paritate.

Nu o dată ecranul american a făcut din gazetar eroul său. De la *Front Page (Prima pagină*, 1931, în regia lui Lewis Milestone și produs chiar de magnatul misterios Howard Hughes), cu suita sa de *remake*-uri (pînă la cel realizat de Billy Wilder în 1974), la portretul lui William Randolph Hearst — bossul presei americane, zugrăvit de Welles în *Cetățeanul Kane* (1941) — trecînd și prin reporterii din comediile sociale benevolente ale lui Frank Capra din anii '30, presa și oamenii ei au căpătat pe ecran aceeași investitură pe care o dețin și în viața societății americane, exercitîndu-și profesiunea fără rebuturi, dar și fără nici un fel de scrupule, ca o adevărată a cincea putere în uniunea celor 50 de state nord-americane. Dar întotdeauna aceste relatări atenuaseră sau parafrazaseră doar realitatea. Cu cîteva excepții, cazurile sau personajele nu puteau fi reperate ca atare. Grefa documentului de viață aplicată filmului american de ficțiune (pînă și *musicalul* acceptase evidența) a fost într-atît de puternică încît, în 1975, ne aflam în fața unui film în multe sensuri fără precedent: *Toți oamenii președintelui*.

Lumea presei era, deci, departe de a se afla în premieră pe ecran. Constatarea era valabilă și pentru lumea politică, mai ales privită din unghiul puterii care corupe. La sfîrșitul anilor '40, *Toți oamenii regelui* (titlu nu întîmplător parafrazat acum) pornea de la un notoriu personaj în Statele Unite, senatorul sudist Huey Long, cel căruia îi era atribuit dictonul: *„La dracu' cu constituția. Constituția sînt eu!"*, dar care datorită unui program electoral bine ticluit știuse să-și atragă o îngrijorătoare popularitate, ceea ce îl determinase pe președintele Roosevelt să-l numească *„cel mai periculos om din Statele Unite"*. Dar filmul refăcea, atunci, în 1949, biografia unei persoane decedate cu 15 ani în urmă.

Acum Alan J. Pakula — autorul lui *Klute* și cu doi ani înainte al lui *Parallax View (Vedere paralaxă)* o analiză a asasinatului ca instrument de manevră politică, inspirat din sfîrșitul președintelui John Kennedy și al senatorului Robert Kennedy — în *Toți oamenii președintelui* reconstituia întocmai declanșarea unuia dintre cele mai mari scandaluri politice din Statele Unite, cunoscut sub numele de „afacerea Watergate" încă înainte de a se fi jucat actul final al acesteia pe scena publică. Filmul făcea, deci, istorie simultană.

Scenariul era dictat punct cu punct de desfășurarea afacerii Watergate, începută în noaptea de 17 iunie 1972 cu arestarea celor cinci persoane care pătrunseseră în sediul Comitetului Național al Partidului Democrat din clădirea „Watergate" din Washington pentru a instala microfoane în scopul spionării discuțiilor preliminare în vederea desemnării candidatului la cursa prezidențială. Mergînd pe firul acestui incident, doi reporteri ai cotidianului „Washington Post", Carl Bernstein și Bob Woodward (în film: Robert Redford și Dustin Hoffman), fac publice o serie de fapte și conexiuni ce au implicat în cele din urmă chiar pe șeful executivului american (Richard Nixon), nevoit să demisioneze la 9 august 1974. Datele culese și publicate de cei doi ziariști au servit ca punct de plecare lui William Goldman (autorul printre altele al scenariilor la *Butch Cassidy și Sundance Kid, Marathon Man (Omul-maraton), A Bridge Too Far (Un pod prea îndepărtat)* pentru a transpune pe ecran conflictul considerat a fi provocat în conștiința americană cel mai mare șoc după războiul din Vietnam.

Peste cîțiva ani aveam să stau de vorbă cu regizorul filmului, Alan J. Pakula, și cu interpretul unui dintre cei doi ziariști, producătorul și în fapt promotorul filmului, Robert Redford. Ei mi-au spus cum a devenit posibilă realizarea unui film ca *Toți oamenii președintelui.*

Alan J. Pakula: *„În Statele Unite a existat și încă există prejudecata, în ciuda exemplelor contrare, că filmul politic nu poate face succes de casă. De altfel, nici expresia de film politic nu a fost adoptată. Filmul afacerii Watergate nu s-ar fi putut face dacă Robert Redford nu și-ar fi pus în joc toată autoritatea sa de supervedetă și nu s-ar fi angajat să-l susțină și ca producător".*

Robert Redford: *„Încă din noiembrie 1972 am început să-i caut pe cei doi gazetari de la «Washington Post» ca să le propun să facem un film după povestea lansată de ei în presă. Scandalul era prea proaspăt și ei nu mi-au dat nici un răspuns. În aprilie 1973, am insistat din nou și Bernstein și Woodward mi-au spus că pregăteau o carte. Pe loc le-am spus că eram dispus să cumpăr drepturile de ecranizare. Tot ce am putut obține a fost asigurarea că mă vor prefera. La 30 septembrie 1974, după numeroase negocieri, compania Warner Bros. s-a asociat companiei mele «Wildwood» și pentru 450 000 de dolari am cumpărat drepturile de a ecraniza bestseller-ul apărut".*

În timp ce îmi vorbea, aveam impresia că Redford juca unul dintre numeroasele sale roluri. În fața mea se afla un artist care, se vedea bine, nu uita că orice creator este înainte de toate un cetățean al timpului său. Nu era vorba de o formulă, ci de realitatea existenței sale artistice. Înțelesesem că Redford nu acceptase conceptul că un actor poate fi interpretul oricărui tip de rol: *„Un actor este răspunzător față de rolurile sale la fel ca și pentru viața sa".*

Robert Redford va fi Bob Woodward, unul dintre cei doi gazetari porniți să descopere originea scandalului Watergate; Dustin Hoffman va fi partenerul său, Carl Bernstein. În fața unei asemenea echipe, proprietara ziarului „Washington Post", Katharine Graham — deși ideea unui astfel de film-reportaj o neliniștea pentru poziția ziarului ei — își dă avizul. Directorul ziarului, Ben Bradlee, al cărui interpret urma să fie Jason Robards (viitor laureat al Oscarului), nu era însă mai puțin temător: *„Orice am face, toți își vor aminti de noi așa cum vom fi portretizați în film".*

În sfîrșit, Studiourile Warner Bros. recreează pe platourile de la Burbank interiorul redacției de la „Washington Post" în cele mai mici amănunte; de la scrumiere, la anuarele telefonice și la coșurile de hîrtii. Pe durata filmărilor, în fiecare dimineață pînă și conținutul coșurilor de la „Washington Post" este adunat cu grijă și expediat prin avion pe platoul de filmare la Los Angeles. Roy Aarons, unul dintre corespondenții veterani ai ziarului, este angajat pentru șase luni drept consilier tehnic și „predă" cursuri figuranților despre modul cum se lucrează într-o redacție. Meticulozitatea cu care Alan J. Pakula a respectat realitatea a devenit astfel unul dintre atuurile filmului. Vincent Canby, cronicarul cinematografic de la „New York Times", avea să notez, în deplină cunoștință de cauză: *„Nici un film pînă la «Toți oamenii președintelui» nu a reușit să redea o imagine atît de veridică a lumii presei americane".*

De altfel, implicarea filmului în realitate a fost atît de puternică încît regizorul a putut include pe parcursul povestirii, fără să se observe vreo discrepență, cîteva secvențe din jurnalele de actualități: aterizarea elicopterului președinte-

lui Nixon, noaptea, în fața Casei Albe (secvența de început a filmului); președintele intrînd în Camera reprezentanților însoțit de vicepreședintele Spiro Agnew și de viitorul președinte Gerald Ford, de John Mitchell, ministrul justiției; Richard Nixon la Convenția națională republicană, în 1972.

Pentru a evalua mai exact dificultatea unui asemenea act artistic, să amintim doar că în 1975, deși trecuseră 10 ani de la începutul războiului din Vietnam, adevăratele sale filme nu fuseseră încă începute. *Coming Home (Întoarcerea acasă)*, primul din această serie, va avea premiera abia peste doi ani.

Dacă *Toți oamenii președintelui* demonstra impactul presei ca factor determinant în formarea curentelor de opinie, cu *Network (Rețeaua)*, continua experimentul demonstrînd forța de manipulare a unui alt mijloc de comunicare și anume, televiziunea.

... 15 iulie 1974, orele 9.38, la Saratoga (Florida), Chris Chubbuck, 30 ani, o ziaristă prezentatoare a programului „Suncoast Digest" la o stație regională, se adresează telespectatorilor spunînd: *„În concordanță cu politica rețelei noastre TV. care vă oferă în fiecare dimineață, în culori, porția voastră de sînge și violență, veți asista la o premieră absolută: o sinucidere în direct"*. Chris Chubbuck își scoate din poșetă un revolver, așază țeava armei la tîmplă și trage. În plină emisiune. Pornind de la acest fapt incredibil, scenaristul Paddy Chayefsky (cel ce debutase cu *Marty)* și regizorul Sidney Lumet (cel ce debutase cu *12 oameni furioși)* realizează *Network*, un document halucinant despre presa vizuală americană care: *„Nu se dă în lături de la nimic pentru a-și spori popularitatea"*, cum declara autorul scenariului.

Violența exterioară cu care ne obișnuiserăm în atîtea filme, devine aici o violență cotropitoare a eului fiecăruia. Despre ce este vorba? Comentatorul unei rețele de televiziune americane (Peter Finch, în ultimul său rol înainte de moarte) a cărui cotă de popularitate scăzuse îngrijorător, e anunțat că va fi concediat. Indignat, el devine un adevărat „bătrîn furios" și hotărăște să dea în vileag minciuna pe care în atîția ani de profesiune o vînduse zilnic, în chip de adevăr, telespectatorilor. În următoarea sa emisiune, comentatorul își anunță intenția de a demasca toate mașinațiile de fabricație ale „adevărului" și promite telespectatorilor că, după ce va fi făcut toate mărturisirile cu privire la profesiunea sa, se va sinucide „în direct". Declarațiile sale alertează *boss*-ii rețelei

de televiziune care pun la cale înlăturarea sa. Dar o reporteră cu flerul senzaționalului (interpretă Faye Dunaway), autodefinindu-se *„Singurul lucru pe care îl cer de la viață este un coeficient de popularitate de 30% și un indice de satisfacție de 20%"*, intuiește că „nebunia" colegului ei poate fi comercializată și susține reprogramarea emisiunilor sale. Ea imaginează manipularea criticilor aduse sistemului în așa fel încît să le convertească în contrariul lor, adică în reclamă. Scenariul se desfășoară întocmai. Cota spectatorilor crește vertiginos. Dar, ca în mecanismul oricărui ucenic vrăjitor, trucul pus la cale se revarsă din matca prestabilită. Popularitatea cîștigată de crainic — o întreagă Americă asculta cu gura căscată dezvăluirile comentatorului ajuns supervedetă — devine jenantă, apoi direct periculoasă. Adevărurile strigate în gura mare despre fața nevăzută a „modului de viață american" sporesc vertiginos cota de popularitate a comentatorului, aducînd beneficii uriașe rețelei de televiziune și avansarea reporterei cu fler. Dar, treptat, agitația stîrnită în rîndul telespectatorilor crește și ea îngrijorător. Mulțimea își pierde „calitatea" de a fi silențioasă, și așa cum fusese, ani la rînd, redusă la tăcere prin terapia manipulării, acum aceeași mulțime tăcută e provocată, prin șocul adevărurilor, la contestare. Ascensiunea comentatorului trebuia oprită fără întîrziere. Soluția o va găsi tot experta reporteră. Cu un timp în urmă, ea făcuse, tot din goană după senzațional, un reportaj de mare succes în „vizuina" unei bande de teroriști. Acum, ea nu ezită să apeleze la serviciile lor pentru a-l elimina pe incomodul martor al sistemului, chiar în timpul unei emisiuni. Comentatorul va muri astfel, așa cum promisese, „în direct", dar nu prin sinucidere, ci răpus de gloanțele teroriștilor. Așadar, o subtilă alianță a *showbusiness*-ului cu terorismul pentru captarea publicului. Cu orice mijloace. Și întrucît terorismul este acum la modă, să-i vindem publicului terorism, chiar dacă-l sacrificăm pe colegul nostru: *„Nu e oare televiziunea doar un ieftin parc de distracții?"*

Cercul se închidea spectaculos și tragic: *„Sîntem cu toții nebuni de legat, dar nu mai sîntem dispuși să suportăm mai departe"*. Diagnosticul autorilor este intransigent: mulțimea nu poate scăpa de manipulare. Un asemenea adevăr nu fusese niciodată rostit atît de răspicat pe ecran. Critica americană, în majoritatea ei mai conservatoare decît cineaștii, a avut mari rezerve față de film, căutînd să-i diminueze impactul politic. Era mai greu, desigur, să-i aduci obiecții ar-

tistice. Dar publicul, ca și în cazul *Absolventului*, a găsit în filmul lui Lumet răspunsul la multe dintre întrebările sale. Succesul de *box office* al celor două filme politice a fost cu totul neașteptat pentru un Hollywood, după cum s-a văzut, încă rezervat. Alan J. Pakula avea să-mi spună: „«Toți oamenii președintelui» *a fost o excepție. Prejudecata, în ciuda exemplelor contrarii, că filmul politic nu face succes de casă dăinuie încă. De altfel, nici acum termenul de «film politic» nu este acceptat și nici utilizat ca în Europa*". Să fi fost Hollywoodul în situația lui George Dandin, făcînd film politic fără să o știe? Greu de crezut și greu de acceptat.

În comparație cu filmele lui Pakula și Lumet, cu tot aplombul său în dubla calitate de scenarist și interpret Sylvester Stallone adăuga cu *Rocky* doar încă un capitol la saga *self-made man*-ului boxer, de care fusese impregnat ecranul american, de la *Gentleman Jim* (1942) cu Errol Flynn, la *Somebody Up There Likes Me (Cineva acolo sus mă iubește)* (1956) cu Paul Newman, trecînd prin versiunile *Campionului* (1931, 1979). Stallone devenea, cu acest debut, cel de-al treilea cineast — după Chaplin, în 1940 și Welles, în 1941 — candidat la o aceeași ediție, ca actor și scenarist. Poate că norocul lui *Rocky* a fost că oferea o cale de mijloc față de *Toți oamenii președintelui* și *Network*, aliniindu-se în buna tradiție a filmelor de divertisment cu implicații sociale fără forță generalizatoare. Hollywoodul a iubit întotdeauna doctrina self-made man-ului, doctrina reușitei prin forțe proprii, *Rocky*-Stallone, personaj și autor erau din plin exponenții ei. Rocky reușise, nu ca nașul prin mijloace violente, boxul era doar un sport, iar ecranul comercial era în acea perioadă invadat de tot felul de atrocități, Rocky reușise prin promisiunea dragostei pure (se îndrăgostea ca un timid, iubea copiii, cîinii, păsărelele), prin respectul prieteniei și al familiei (se căsătorea la prima dragoste, după primul sărut). El, însinguratul luptător, visătorul cu priviri de italian languros, arăta că nu toți compatrioții din patria sa de origine erau niște potențiali „nași" și că poți reuși fără să calci pe căi greșite sau peste cadavre. Realizarea lui Stallone era, nu numai pentru un debutant, impecabilă. Simțul realității era împins pînă în cele mai mici detalii. Lumea măruntă, sfîșiată de mari ambiții rămase mereu fără acoperire, avea o veridicitate captivantă. Cîteva scene aminteau de „momentul adevărului" al lui Francesco Rosi. Interpretarea actoricească era demnă de școala unor Elia Kazan și Lee Strassberg (partenerul

lui Rocky în rolul antrenorului). Dar secretul succesului era și de ordin socio-psihologic. Identitatea dintre biografia și succesul lui Rocky, respectiv Stallone nu a fost străină de efectul produs.

Numai cu șase luni în urmă, laureatul a două Oscaruri principale era un necunoscut. Stallone era și el, asemenea lui Rocky, un tînăr american, italian de origine, care cochetase cu ringul de box, unde căutase un mijloc de a escalada barierele sociale, de a străpunge zidul invizibil, dar real, din jurul oricărui imigrant și de a-și găsi o sursă de cîștig. Autorul și eroul său au fost ambii obsedați de ieșirea din anonimat, singura șansă de a depăși mediul marginal în care se născuseră, mediul celor amenințați la tot pasul să sporească tabăra delincvenților, a drogaților, a șomerilor sau — cu un strop de „noroc" — să trudească pentru o existență modestă, lipsită de perspectivă.

Luptător în bîlciuri, zidar întîmplător, plasator în sălile de cinema, boxer amator, actor de ocazie — sînt numai cîteva dintre profesiunile și sursele de cîștig practicate de Stallone pînă la 30 de ani. Cu un tată de profesie gimnast și o mamă expertă în prezicerea viitorului celor creduli, pentru un dolar în plus, părinți care sfîrșesc prin a divorța, Stallone nu a primit o educație prea aleasă. Dintr-un oraș în altul, de la o școală la alta, adolescența sa nu face excepție de la biografia comună multor tineri din țara sa. Sătul de mizerie și de atîtea incertitudini, după ce încercase de toate, Stallone urmează sfaturile mamei și își încearcă șansa într-o carieră literară! De ce literară? Nu căutați un răspuns logic. Înarmat cu un condei, pe meleagurile unde alții preferau coltul, el își petrecea nopțile zgîriind hîrtia. Soția sa servește ziua într-un *drugstore*, iar în timpul nopții îi dactilografiază manuscrisele.

Dar manuscrisele merg rînd pe rînd la coșul de gunoi. Pînă-ntr-o zi, cînd Stallone vede un afiș cu idolul tinereții sale, boxerul Rocky Marciano. Văzut și făcut. Trei nopți albe, și povestea vieții unui boxer era gata. Doi producători independenți, și ei în căutare de o lovitură — Robert Chartoff și Irwing Winckler — îl acceptă și îi oferă o sumă importantă. Stallone, care pînă atunci nu cîștigase mai mult de 37 de dolari pe săptămînă, refuză: *„Vînd scenariul numai dacă o să joc eu rolul principal"*. Răspunsul său categoric își face efectul. Stallone obține rolul și dreptul de a „coregrafia" scenele de box. Actul întîi al poveștii se încheie cu... un lup mîncat de o oaie. Actul doi începe după premieră. Suc-

cesul este fulgerător. În primele șase luni, încasările se ridică la 35 milioane de dolari, iar despre necunoscutul de ieri se scria: *„Are bicepșii lui Victor Mature, gura lui Rock Hudson, mersul lui Robert Mitchum"*. Invidioșii, adăugau: *„Și o privire de cocker"*. Dar un cocker care reușise!

Din cele 16 premii Oscar, 11 au fost împărțite la numai trei filme; celelalte cinci au reținut în palmaresul final: *Bound for Glory Drumul spre glorie)* — (biografia cîntărețului Woody Guthrie), *Cassanova lui Fellini* (pentru costume) și reeditarea lui *King Kong* (pentru efecte speciale).

Șoferul de taxi rămînea să se alăture galeriei marilor nedreptățiți.

1977 : Oscarul la 50 de ani !

O asemenea aniversare se cerea sărbătorită în bună dispoziție, fără confesiuni incomode. Așadar, la startul competiției s-au aliniat, cum nu se mai întîmplase de mult, comedii, melodrame, musicaluri, basme de anticipație și un singur film grav (dar nu de actualitate).

Cele două cîștigătoare supreme au fost *Star Wars (Războiul stelelor)* cu șase Oscaruri, dar nu cele de primă importanță, și *Annie Hall* cu patru Oscaruri, dintre cele mai importante.

Deși nu fusese recompensat cu nici un Oscar, *American Graffiti* îi stabilise o reputație de maxim prestigiu regizorului George Lucas. O dată interludiu autobiografic consumat, George Lucas, cel ce ajunsese la film prin intermediul pasiunii sale pentru mașini, nu zăbovește la reveriile adolescenței, nu rămîne un întîrziat al privirii retro ca Bogdanovich, ci fidel pasiunii pentru jucăriile generației sale, mașinile și mecanismele electronice, face un film cu ele: *„Un făcător-de-filme este înrudit de aproape cu un făcător-de-jucării. Dacă nu m-aș fi făcut cineast, aș fi inventat jucării. Îmi plac lucrurile care mișcă și îmi place să le fac eu însumi să miște"*. Cum i-a venit ideea unor jucării războinice, o spune tot el: *„Îmi plac: acțiunea trepidantă, aventura, urmăririle, exploziile, mă pasionează știința-ficțiune și benzile desenate. Unii dintre colegii mei se preocupă de artă, doresc să fie comparați cu Fellini sau cu Orson Welles. În ceea ce mă privește, nu am avut niciodată asemenea obsesii. Mie îmi place pur și simplu să fac film"*.

Dar de dragul războaielor intergalactice ale viitorului Lucas nu abandonează cu totul trecutul. Mai întîi, el se întoarce pe terenul primului său film de ficțiune *THX-1138* — poveste cu roboți într-o lume imaginară filmată în tunelurile, pe atunci în construcție, din San Francisco. Un al doilea salt, mai depărtat în trecut, îl face atunci cînd alege basmul milenar ca structură a story-ului viitorului. Basm adaptat mitologiei americane: „Forța" (Alec Guinness) povățuiește să te bizui pe tine însuți; cei buni nu atacă primii, sînt pacifiști și oarecum izolaționiști (bineînțeles, e vorba acum de un izolaționism galactic), dar fac față cu succes cînd sînt atacați etc. În tiparele basmului ancestral, Lucas animă roboții și eroii din benzile desenate ale copilăriei sale sau personaje din filme de altădată. Pătrundem într-adevăr nu într-un magazin, ci într-un cine-muzeu al jucăriilor și eroilor deja celebri. Ne întîlnim cu: „căutătorii" *(The Searchers)* lui John Ford, cu Omul de tinichea din *Vrăjitorul din Oz;* urangutanul Cehewbacca și maimuța-savant din *Planet of the Apes (Planeta maimuțelor)*; cu roboții: Robby, tot din *Planeta maimuțelor,* cu Hal din *Odiseea spațială* și C3PO și R2D2 din *Războiul stelelor* care scîncesc, sughit, icnesc, chițăie cît se poate de expresiv, despre care s-a spus că se înrudesc cu valetul-robot din *Sleeper (Somnorosul)* al lui Woody Allen sau cu roboții dintr-o altă odisee spațială, *Silent Running (Fuga silențioasă;* regia: Douglas Trumbull, 1971) sau, în sfîrșit, s-a spus că ei mimează electronic cuplul comic-liric al lui Stan și Bran! Pe măsură ce exploziile, urmăririle, aventurile agrementate cu efecte speciale cu adevărat științifico-fantastice, se țin lanț, își fac apariția tot felul de cavaleri medievali, samurai, păpuși (ca din *Muppets),* alături de prințese în carne și oase și prinți cu plete blonde îmbrăcați în pantaloni strîmți din postav alb, asemănători ițarilor. Participăm la un fel de bal costumat și mascat în cosmos. S-a afirmat că *Războiul stelelor* este un compendiu al tuturor tehnicilor de divertisment hollywoodiene din ultimii 30 de ani. Da, este. Nimic ofensator în această remarcă venită din partea locului unde *remake*-ul, cum am văzut de atîtea ori, nu a fost niciodată incriminat ca un plagiat, ci, dimpotrivă, a fost premiat ca operă autonomă. Stîrnită de fantezia lui Lucas, această recuzită clasică prindea o viață nouă și numai cui nu i-au plăcut jucăriile nu știe cum să se joace cu filmele lui Lucas. Cred că după Walt Diesney, făuritorul de basme cinematografice, care a bucurat atîtea „suflete de copii *honoris causa"*, și su-

flete de poeți (ca cel al Ninei Cassian), cred că George Lucas cu filmele sale zgomotoase și luminiscente a imaginat basmele copiilor și poeților erei electronice.

Succesul *Războiului stelelor* a depășit orice așteptări și încă din primele luni urcă pe locul 1 al *box office*-ului, unde a rămas pînă în 1981, aducînd autorului său un cîștig de 67 milioane de dolari. Lucas părăsește compania lui Coppola, „American Zoetrope", unde debutase, pentru a deveni producător pe cont propriu.

Lui *Star Wars*, cu cele șase Oscaruri, îi urmează al șaselea film al lui Woody Allen, *Annie Hall*, încununat cu patru Oscaruri. Descins din linia marilor comici de film americani: Chaplin—Keaton—Lloyd, ei înșiși proprii lor scenariști, gagmani, regizori și interpreți, Woody Allen continuă în anii '70 — alături de Mel Brooks, Jerry Lewis, Gene Wilder, Marty Feldman, Elaine May — dialogul dintre minte, inimă și viață prin intermediul gag-ului. Încă din timpul vodevilului, între actorii de comedie americani se făcea următoarea distincție: *comic* era cel ce spunea lucruri nostime; *comediant* era cel ce spunea nostim lucrurile. Cu timpul, pentru acele rare talente capabile să facă și una și alta a apărut un nou cuvînt, ei erau: *comedic*. Woody Allen era un asemenea comedic. Americanii susțin că sînt cei mai iuți în a percepe, sesiza și desigur reda un efect comic. Probabil de aceea ei rîd atît de ușor din te miri ce. E greu de afirmat dacă de aici se trage vocația lor de comici, dar pot spune că unul dintre lucrurile care m-au frapat în Statele Unite — fie că m-am aflat în citadela anglo-saxonă a Bostonului sau în mijlocul faimosului „melting pot" (așa-numitul „ghiveci de etnii") la New York sau la Los Angeles — a fost *cum* și *de ce* rîd americanii. Mai întîi rîd mult. Rîd enorm. Rîd tot timpul Pe stradă, la cinema, și, firește, între prieteni. Te lasă însă perplex de ce rîd. Deși rîsesem la gagurile atîtor alți mari comici, comedianți sau comedici de pe ecran, și cu toată literatura cinefilă a lui Stan și Bran, tot nu eram pregătită pentru glumele lor. Înțelesesem, respectiv rîsesem de atîtea ori de glumele lor între francezi, italieni, englezi sau scoțieni, dar cascadele de rîs ale americanilor nu mă contaminau. Plăcut rămînea spectacolul predispoziției lor de a rîde degajat *cu, la, de* oricine și orice. Mărturisesc că Oceanul Atlantic mi s-a părut o barieră mult mai ușor de trecut decît bariera cauzalității rîsului. Și totuși rîsesem — cum se putea altfel? — la infinitele fațete ale umorului lui Woody Allen. Explicația

și, implicit, confirmarea constatării mi s-a dat la Hollywood, unde am aflat că Woody Allen nu era delcc socotit un comic tipic american. Dar ce este tipic pentru ecranul american unde se interferaseră ca într-un imens receptacol atîtea feluri de a rîde? Umorul subtil, introvertit, purist anglo-saxon; cel afro-american asemănător, din cît am înțeles, cu genul „haz de necaz"; cel extrovertit-gălăgios al comunității italo-americane; sau cel al ironiei filosofice, cultivat în comunitățile evreiești? Sinteza acestor tipuri de umor a dat, probabil, toată gama comică de la tarta cu frișcă la nevroza umoristică a lui Woody Allen. Dar americanul, natură directă și oarecum naivă, era mai aproape prin simțul său comic de gagurile suculente aplicate unor situații *general valabile* și etern umane, ceea ce le făcea accesibile oricărui tip de public. Or, gagurile vizuale sau verbale ale comicilor din anii '70, și cu precădere cele din creația lui Woody Allen, consfințeau victoria comicului intelectual, ermetic asupra comicului tradițional; ele se adresau cunoscătorilor unei realități limitate — intelectualitatea artistico-boemă newyorkeză de origine evreiască, de preferință născută în Brooklyn și ajunsă în Manhattan via Greenwich Village. Dacă spectatorul nu cunoștea semnificațiile socio-morale ale acestui cod geografic newyorkez — este evident că multe, foarte multe din aluziile filmelor sale (și în special unul ca *Annie Hall)* îi vor scăpa cu desăvîrșire. Este și explicația de ce filmele lui Woody Allen nu au avut o popularitate extraordinară, rămînînd să-și asigure un public mai restrîns, dar de adoratori fanatici. Toate filmele lui Allen sînt adevărate acte de devoțiune față de mediul și orașul natal și, implicit, o expresie a disprețului pentru gustul și cultura californiană. *„Singurul avantaj al Californiei,* spune Allen, *este că poți să faci la dreapta cînd stopul e pe roșu...".* De altfel și stilul semi-documentar al filmelor sale poartă amprenta realismului școlii de cinema newyorkeze (vezi și filmele lui Scorsese), spre deosebire de stilul mai imaginativ-evazionist al școlii californiene. Întîlnirea dintre Annie Hall, o autentică WASP (White-Anglo-Saxon-Protestant) — albă, anglo-saxonă-protestantă, din Philadelphia — și evreul născut în Brooklyn pune în evidență toate contradicțiile dintre cele două medii etnice, sociale și religioase, contradicții cunoscute de Woody Allen din chiar întîlnirea lui din viață cu interpreta filmului, Diane Keaton — filmul ilustrînd se pare chiar povestea dragostei lor. Ezitările, complexele, ambiguitățile sînt metamorfozate în gaguri, situații

și replici caracterizante pentru mediul portretizat. Dar umorul nu se oprește la suprafața situațiilor, sensurile sale întocmesc un fel de tratat de metafizică de buzunar, *Annie Hall* se sfîrșește pe următoarea confesiune a eroului său: „—*Doctore, fratele meu e nebun. Crede că este găină*". Doctorul: — „De *ce nu-l internezi?*" | —„*Aș face-o dar am nevoie de ouă*". Și autorul-interpret continuă: „*Viața e nebună, irațională, absurdă. Dar cu toții perseverăm să trecem prin ea pentru că cei mai mulți dintre noi, cred că au nevoie de ouă*".

În primăvara anului 1980, într-o dimineață însorită, pe cînd mă îndreptam pe Fifth Avenue către Hirshorn Museum, m-am întîlnit cu „Annie Hall" și regizorul ei. Mergeau braț la braț, vorbind fără oprire. El, mic de statură, cu ochelari cu multe dioptrii, cu acea expresie veșnic ultragiată și privirea ageră; ea, înaltă, deșirată, cu o bluză și o fustă lălîie, gesticulînd feminin. Erau în viață exact ca pe ecran. Hotărît lucru, mitul vedetelor fusese definitiv înlocuit cu unul mult mai durabil: mitul realității.

În aceeași competiție din 1977, *The Goodbye Girl (Adio dar rămîn cu tine)*, o comedie de modă veche — scrisă și regizată de cel mai popular tandem de autori Neil Simon—Herbert Ross, reprezentanți ai unei generații mai convenționale — construită în jurul aceleiași dihtonii independență-dependență în cadrul cuplului, dădea o replică melodramatică lui *Annie Hall* și aduce un premiu de interpretare lui Richard Dreyfuss.

În sfîrșit, singurul film grav al anului, *Julia*, pornea de la situații și personaje reale. Prietenia dintre Julia (Vanessa Redgrave) — sofisticata descendentă a aristocrației engleze „pur sînge", angajată în luptele politice din Europa anilor '30 — și Lillian (Jane Fonda), scriitoarea americană născută într-un mediu conformist mic-burghez, devine fundalul unui episod al mișcării antifasciste. (În realitate, opțiunile de stînga ale Juliei vor rămîne cea mai scumpă moștenire pentru Lillian Hellman, moștenire onorată prin scrisul ei, prin lupta împotriva maccharthysmului și, mai tîrziu, prin susținerea campaniei de opinie contra războiului din Vietnam). Episodul evocat de Fred Zinnemann, pornind de la o nuvelă autobiografică a Lillianei Hellman se intersecta de altfel și cu un moment din viața regizorului. Născut la Viena în 1907, Zinnemann și-a părăsit țara natală cu trei ani înainte ca naziștii să ajungă la putere prin anexarea Austriei de către cel de-al III-lea Reich (Anschluss-ul din 1938). În 1934, el avea

27 de ani, se afla încă la Viena, unde participase la manifestațiile studenților democrați și ale muncitorilor, brutal reprimate de grupările naziste. Scenele respective se regăsesc în admirabilul său film-document asupra ororilor naziste, continuînd „marele serial" al filmelor antifasciste. „*Pentru mine, forța de a-ți depăși frica*, spunea Fred Zinnemann, *înseamnă adevăratul curaj; un erou care nu se teme este ireal. Nu este uman. Oamenii fără frică sînt diferiți de oamenii normali care trăiesc spaime normale. Numai depășirea acestei spaime poate crea o situație interesantă*".Sînt situațiile recreate acum de regizor aducînd un exaltant omagiu celor ce au știut să le trăiască în realitate. Vanessa Redgrave — de trei ori candidată la Oscarul pentru interpretare: *Morgan, a Case for Treatment (Morgan, un caz de tratat*, 1966), *Isadora* (1968), *Mary, regina Scoției* (1971) — primește, în sfîrșit, statueta pentru cel mai bun rol secundar, iar Jason Robards ia pentru rolul cunoscutului scriitor Dashiell Hammett (soțul Lillianei Hellman) a doua oară (consecutiv) Oscarul celui mai bun actor secundar.

1978 : Adevărul despre Vietnam

Cine ar privi azi unul după altul cele două filme de război *Aripi* și *Vînătorul de cerbi*, laureatele Oscarului pentru cea mai bună producție în 1927-28 și respectiv în 1978, nu ar avea nevoie de nici un comentariu pentru a percepe saltul absolut uriaș produs nu numai în mijloacele de expresie tehnice și în concepția estetică, dar și în conștiința artistică a cineaștilor americani, ca și în conștiința socială a întregii Americi. A fost nevoie ca și publicul nu numai creatorii să evolueze într-o aceeași direcție, pentru ca, de la filmele angajate totuși de pe pozițiile Administrației *(Aripi)*, să se ajungă la filmele contestării acestora *(Vînătorul de cerbi, Întoarcerea acasă)*. America trăise în ultimele decenii traumele dezvoltării propriilor complexe în fața primelor înfrîngeri în Coreea și în Vietnam. Sloganul „*Yankees Go Home*" („*Yankei, cărați-vă acasă*") uluia un popor învățat să creadă că era născut pentru a fi apărătorul tuturor libertăților. Dar societatea americană devenise îndeajuns de matură, de receptivă și de tolerantă — „permissive society",

cum i s-a spus pentru a fi îngăduit, exprimat și acceptat adevăruri oricît de tari despre ea însăși.

Nimic nou pe frontul de vest, cu luciditatea sa acuzatoare, fusese la vremea sa o excepție, dar conflictul filmului nu angaja în nici un fel nici America, nici pe americani. Acum însă — după mai bine de un deceniu și jumătate de la izbucnirea războiului din Vietnam și la trei ani de la sfîrșitul lui, după ce impresionantele marșuri de protest împotriva acestei nefericite aventuri ajunseseră pînă la Casa Albă — ecranul arăta la rîndul său că singurul mod de a fi evitat înfrîngerea din Vietnam ar fi fost acela ca Statele Unite să nu fi intrat într-un război inutil care nu avusese cum și de ce să devină al lor.

Cele mai importante opt premii ale Academiei revin celor două filme care rosteau pentru prima dată adevărul despre războiul din Vietnam: *Vînătorul de cerbi* și *Întoarcerea acasă*. Exista un incontestabil paralelism între aceste ultime două ediții. Celor două momente de adevăr despre societatea americană și politica ei la ea acasă *(Network* și *Toți oamenii președintelui)*, li se adăugau acum alte două zguduitoare confesiuni despre politica americană dusă, cu arma în mînă, la mii de kilometri distanță de granițele S.U.A. — distrugînd acolo vieți omenești, iar acasă conștiințele și idealurile. Ca și în cazul filmului *Toți oamenii președintelui*, pentru ca *Întoarcerea acasă* să ajungă pe ecran, a fost nevoie nu numai de talentul unui regizor (Hal Ashby) și a trei scenariști (Waldo Salt, Robert C. Jones și Nancy Dowd), ci și de autoritatea unei supervedete. Ea a fost Jane Fonda. Cea care și-a început cariera artistică ca un nou „sex-simbol" modelat în viziunea primului ei soț, regizorul francez Roger Vadim, a avut în anii '60 revelația adevăratului rol al actorului în formarea conștiinței contemporanilor. Fiica lui Henry Fonda — crescută în cultul westernului patriotic și al Americii idealizate — odată cu războiul din Vietnam a înțeles jocurile de interese „mai presus de orice bănuială", ce subminau idealurile democratice: *„Prima dată mi-am dat seama de ceea ce se petrece în Vietnam* — declara actrița în 1973 — *cînd am văzut un documentar prezentat la televiziunea franceză. Un sat întreg și toți locuitorii lui erau distruși cu napalm de soldații americani. Vietnamezii fugeau, fugeau. Dar lucrul cel mai îngrozitor era textul documentarului care spunea mai mult sau mai puțin așa: «Pentru a salva satele vietnameze, soldații americani erau obligați să le distrugă!».*

Nu puteam să-mi cred ochilor. Nu puteam să cred că o asemenea justificare era dată de americani pentru a scuza distrugerea Vietnamului". A urmat apoi drumul făcut de actrița americană în Vietnam pentru a cunoaște la fața locului realitatea.

De atunci, pentru Jane Fonda a alege un rol va echivala cu a exprima un punct de vedere. Iată motivul care a făcut-o să investească cîțiva ani, împreună cu producătorul independent Jerome Hellman, pentru a realiza un film dedicat consecințelor războiului din Vietnam asupra conștiinței Americii. Mai întîi, comandă un *story* lui Nancy Dowd (scenaristul unui simplu film sportiv pînă atunci), apoi alți doi scenariști sînt cooptați să lucreze la transpunerea poveștii lui Dowd în scenariul propriu-zis. Discuțiile pregătitoare încep cu John Schlesinger, dar actrița devenită și coproducător crede că regizorul britanic nu va putea sesiza și reda exact dimensiunea conflictului pentru America și apelează la Hal Ashby (cel ce își arătase preocuparea pentru temele legate de viața americană în *Shampoo* și *Drumul spre glorie)*. *Întoarcerea acasă* va fi primul film de ficțiune în stil de documentar care să perceapă dialogul traumatizant dintre cei trimiși să moară pe front în Vietnam și cei rămași să aștepte acasă. Cei ce au scăpat de la moarte și de molima drogurilor nu pot scăpa de coșmarele crimelor la care au participat. Amputați sufletește, „eroii" nu își mai pot găsi salvarea nici în dragoste. *Love story*-ul dintre un tînăr soldat întors acasă infirm și soția unui ofițer combatant activ pe front, devine povestea decepției și neputinței întregii Americi. *„Cînd am plecat acolo, eram cu mintea înfierbîntată. Cînd m-am întors eram doar mai deștept"*, spune Luke, eroul întors acasă.

„Vînătorii de cerbi" ai lui Michael Cimino, se întorc și ei triști, înfrînți, și mai înțelepți, relevînd condiția umană în cadrul determinismelor politice. Pe lîngă scenaristul Deric Washburn, trei sînt numele asociate pe generic în dreptul indicativului „story": Michael Cimino, Louis Garfinkle, Quinnk Redeker. Nici unul dintre ei nu se remarcase pînă atunci ca scenarist, iar regizorul Michael Cimino, absolvent al Universității din Yale, mai făcuse un singur film de ficțiune *Thunderbolt și Lightfoot* (1974), calchiind clișeele lansate la sfîrșitul anilor '60 (eroii: un tandem de prieteni; statutul social: marginal; disponibilități psihice: la hotarul dintre inocență și criminalitate; locul acțiunii: drumul mare; mobilul: acțiune și suspens, etc.). Cu al doilea film al său *Vînătorul de*

cerbi, Cimino pătrunde direct în imperiul tenebrelor, acolo unde visele s-au transformat în coșmaruri: războiul din Vietnam. „Visul" se deschide sub semnul speranțelor tinereții. Cîteva imagini patriarhale: răsăritul soarelui, clopotnița bisericii; în zare, furnalele înalte ale unui mare complex siderurgic indică că ne aflăm într-un cartier industrial. Cimino inaugurează suita de secvențe muncitorești pe care le vom regăsi frecvent în cele mai reprezentative filme social-politice ale deceniului următor, arătînd nu o dată adevăratele condiții de lucru. Prietenii ies din schimb, obosiți, la sfîrșit de săptămînă, după munca istovitoare de la gura cuptoarelor, unde se naște oțelul. Băieții se răspîndesc la cîrciumi, la televizor, la un meci de base-ball, la masa de biliard, la o bere. Odată cu venirea zorilor, o agitație neobișnuită pune stăpînire pe locuitorii cartierului. Se pregătește o nuntă. Nunta unuia dintre ei. Este o secvență lungă de 30 de minute ca un somptuos prolog în care ne sînt prezentați eroii filmului, raporturile dintre ei, mentalitatea și tradițiile unui anume grup etnic. Cînd veselia este în toi, la bar apare un ofițer american, cu privirile pierdute, ca urmărite de o sinistră nălucă. Prietenii se apropie, încercînd să-l facă să glumească cu ei, dar ofițerul taciturn, absent la toată veselia din jur, soarbe din berea sa și în priviri poartă pecetea unei spaime nepieritoare. Momentul are valoare de avertisment. Dar, ca în viață, el nu poate avertiza decît pe cei în cunoștință de cauză. Experiențele extreme, cele tragice ca și cele fericite, sînt netransmisibile. Tinerii nuntași continuă să petreacă nepăsători, inconștienți. Pe peretele din spatele preoților purtînd patrafire aurii, lîngă icoanele de lemn — o lozincă încadrată de steagurile cu dungi și stele domină încăperea: „În slujba lui Dumnezeu și a țării, cu mîndrie". Între lozinca trufașă și privirile ofițerului de la bar, o singură legătură: războiul. Războiul ce prea curînd avea să despartă mirii și nuntașii. După o ultimă partidă de vînătoare, cînd tinerii se reîntorc din vîrf de munte triumfători, cu cerbul răpus așezat pe capota mașinii și după o ultimă bătaie cu jeturi de bere, aparatul panoramează concentric pe clapele unui pian, văzute din ce în ce mai de aproape, pînă cînd conturul lor alb-negru se dilată enorm și muzica se preschimbă în rafale de mitraliere. Cînd aparatul se distanțează din nou, vedem tranșeele din Vietnam. Lupta a început și, odată cu ea, coșmarul trezirii în prizonierat la o realitate nebănuită: de la vînătoarea de cerbi la vînătoarea de oameni. Crimele napal-

mului nu mai au nici o legătură cu lozinca de la nuntă. Ce dumnezeu, ce patrie și ce mîndrie apărau americanii la mii de kilometri departe de țara lor? Mutilați, drogați, prostituate, jucători la „ruleta morții", îmbogățiți de pe urma războiului din Vietnam, — totul se amestecă cu mirosul de fum al exploziilor și cu isteria unei umanități coborîtă în ultimul cerc al infernului, al spaimei și al neputinței. Filmul are alură și nerv de documentar. Secvența retragerii ultimelor unități americane, agățîndu-se de elicopterele ce decolau chiar din incinta ambasadei Statelor Unite din Saigonul eliberat, a fost reconstituită fotogramă cu fotogramă după jurnalele realizate de reporteri la fața locului și cu greu îți vine a crede că e vorba de o filmare.

Dintre cei trei prieteni, plecați din orășelul oțelarilor de undeva din Pennsylvania, unul se întoarce în patrie în sicriul învelit cu drapelul în dungi și stele; altul revine cu picioarele amputate; numai al treilea sosește întreg. La trup. Dar la suflet? Filmul nu se oprește aici. Cimino nu-și poate îngădui o atît de severă concluzie. Finalul îi reconciliează cu valorile patriotismului, sub semnul cărora se deschisese aventura războiului, rămasă undeva în urmă ca un drum rătăcit. Prietenii, atîția cîți și cum au rămas, împreună cu fetele lor, s-au adunat în jurul unei mese. Privirile sînt nesfîrșit de triste. Dar în bucătărie fetele sparg ouăle pentru omletă și deodată una începe să cînte cel mai îndrăgit cîntec patriotic american (compus de Irving Berlin în 1938) și care este, după cîte mi s-a spus, mai aproape de inima americanilor chiar decît imnul național:
„God bless America/ Land that I love/ Stand beside her/ And guide her/ Through the night/ With a light from above/ From the mountain/ To the prairies/ To the oceans/ White whith foam/ God bless America/ My Home, sweet Home. (Dumnezeu să binecuvînteze America/ Țara pe care o iubesc/ Să o ajute/ Să o conducă/ Prin noapte/ Cu o lumină de sus/ De la munte/ La prerie/ La oceanele albe de spumă/ Dumnezeu să binecuvînteze America/ Căminul meu, dulce cămin)".

Viața trebuie să meargă mai departe. Ritualul vînătorii continuă ca întotdeauna. Dar, cînd în liniștea zorilor cerbul se oprește, chiar în dreptul țevii de pușcă, el, cel întors din infernul morții, nu mai apasă pe trăgaci.

Există în acest ultim gest — refuzul de a ucide — simbolul recunoașterii vieții ca valoare supremă și implicit o desolidarizare de crimele oricărui război.

După cinci ani de la premiera filmului, în 1982, în apropiere de Lincoln Memorial din Washington a fost ridicat un imens monument funerar de o simplitate arhitectonică uimitoare, pe al cărui granit au fost gravate numele și data morții *tuturor* militarilor americani căzuți în Vietnam. Era răspunsul Americii „the beautiful", „cea frumoasă", în apărarea soldaților ei. Era replica din viață care se armoniza cu cîntecul din finalul *Vînătorului de cerbi*.

Filmul lui Cimino rămîne cel mai adevărat și cel mai zguduitor film dedicat condiției umane a celor ce au trăit și pierdut războiul în Vietnam.

Critica americană, în majoritatea ei, s-a arătat însă extrem de severă față de film. Nu expresia estetică o nemulțumește, ci virulența și luciditatea cu care Cimino se pronunțase asupra unui subiect atît de controversat. Iată, de pildă, cum minimalizează mesajul filmului, un critic autorizat ca Leslie Halliwell: *„În cele trei ore de proiecție* (nici o vorbă despre cadrul istoric în care se petrece acțiunea: războiul din Vietnam! = n.n.), *probabil spectatorii trebuie să ghicească mesajul, dacă există unul și dacă între timp ei au rezistat la acest film atît de lung și sălbatic, chiar dacă adesea acaparant"* (!)

De altfel, nici *Întoarcerea acasă* nu a fost scutit de critici asemănătoare. James Monaco scria: *„Filmele americane care se vor serioase sînt adesea despre marginali sau ologi"*, ca și cum marginalitatea sau invaliditatea ar fi fost tema filmului.

Ca și în alte ocazii, se dovedește că în acești ani cineaștii americani au avut o optică mult mai deschisă decît criticii de film, spre deosebire de alte cinematografii, cea franceză, de pildă, unde raportul este invers.

Important era însă că a fost posibil ca asemenea filme să fie făcute. Făcute cu talent și convingere, în așa fel încît adevărurile lor oricît de grave să nu diminueze atractivitatea și nici emoția artistică.

Celelalte filme ale ediției se plasează prin lipsa de combustie a temelor la o apreciabilă distanță. De menționat debutul ca regizor al altui actor-vedetă: Warren Beatty. După ce a fost coscenarist și coproducător, la *Shampoo*, Beatty trece în spatele aparatului de filmat și turnează un dublu *remake; Heavan Can Wait (Cerul poate să aștepte)*, adaptînd la timpul prezent o piesă de teatru, ecranizată la rîndul ei încă din 1941: *Here Comes Mr. Jordan (Dl. Jordan sosește*

— Oscarul pentru subiect original). Eroul, din luptător de profesie și saxofonist amator, devine o vedetă de fotbal. Și el nimerește „în cer" din greșeală, în urma unui accident ce nu-i fusese destinat. Warren Beatty adaugă însă cîteva elemente de comedie fantastică preluate dintr-un alt film de la care împrumută și titlul, realizat de Ernst Lubitsch în 1943. Modestul film al lui Beatty a luat doar un Oscar pentru decor, dar este surprinzător faptul că o idee în reluare — chiar dacă nostimă — ajunge printre candidații Oscarului la categoria „cel mai bun film al anului". Desigur, comedia avea o serie de aluzii bine plasate la adresa birocrației, ierarhiilor dictate de venituri, aluzii ce i-au asigurat — alături de regizorul-vedetă — succesul de public. Dar *Cerul poate să aștepte* rămîne la fel de naiv și de elementar, ca și modelul inspirator din anii '40, cărora pare a le aparține.

Orgoliul Hollywoodului era din nou flatat de *story*-ul propus de Herbert Ross și Neil Simon, un tandem devenit campionul succeselor cu comedii romantice. *California Suite (Suită californiană)*, așa cum o arată și titlul, era o alăturare de patru scheciuri ale căror personaje diverse se întîlnesc (la fel ca în *Grand Hotel)* în același loc, aici în însorita Californie. Vilegiatura, săptămînile de miere, divorțurile, adulterele sau succesul se interferau, în situații dintre cele mai hazlii, pe seama moravurilor locale. Unul dintre scheciuri era o schiță dedicată chiar ritualului decernării Oscarului, celor cîteva minute de glorie imprimate pe celuloid pentru care s-a investit atîta talent, s-au făcut atîtea trădări, s-au vărsat atîtea lacrimi și s-au provocat nu puține sincope. Momentul de atîtea ori trăit de-adevăratelea, aici pe scena de la Dorothy Chandler Pavilion, era acum interpretat de Maggie Smith în rolul actriței candidată la Oscar, înfruntînd la fața locului riscul de a nu se auzi strigată printre cîștigători. Panica și nevroza, speranța și decepția, tensiunea și furia sînt trăite cu anticipație pe ecran chiar de cea ce va obține în realitate statueta pentru interpretarea celui mai bun rol secundar: Maggie Smith! Din nou reflexul narcisistic al Hollywoodului capta sufragiile breslei.

Dar dacă aceste filme erau mai aproape de inima AMPAS, *Întîlniri de gradul trei*, cel de-al patrulea film al încă tînărului Steven Spielberg, avea să fie — chiar fără nici un Oscar — mult mai aproape de inima publicului tînăr american. Alături de Lucas, Spielberg a fost proclamat inventatorul filmelor ale căror personaje nu erau nici oameni, nici desene

animate, ci mașinării electronice. Într-o epocă dominată de tehnică, cu o generație care a înlocuit condeiul și abecedarul cu mașinile de calcul, aventurile intergalactice au luat locul westernurilor. *Întîlniri de gradul trei* avea să se claseze repede printre primele zece filme cu cel mai mare succes de casă din toate timpurile. Dar, ca niciodată, sfidarea Hollywoodului față de succesul prea repede obținut de Spielberg avea să continue și în anii '80.

1979 : Primul musical tragic

După ce trecuse victorios prin toate războaiele ecranelor mai mici sau mai mari, filmul american se prezintă, la acest sfîrșit de deceniu, într-unul dintre cele mai propice momente ale sale: fantezie artistică debordantă, posibilități tehnice aproape nelimitate, lipsa oricăror restricții în alegerea subiectelor. Pe ecran totul devenise posibil. Chiar și un musical tragic: *All That Jazz*. Autorul său: Bob Fosse, cel ce realizase cu cinci ani în urmă primul musical politic: *Cabaret*. Din metaforă a scenei politice, spectacolul de revistă devine acum metafora societății capitalului, reflectînd raportul dintre lumea finanțelor și creatorul de artă; Fosse trăise încă din vremea copilăriei (anii '30—'40) — poate tot atît de intens cît și Chaplin la începutul secolului — condiția artistului de *music-hall*, dependența sa de banul și de gustul (sau mai degrabă de lipsa de gust) a celor ce-l finanțau. Acum, la maturitate, Fosse cunoscuse, într-un moment dramatic al propriei existențe rapacitatea producătorilor.

Cu cîțiva ani în urmă, pe cînd monta pe Broadway *Chicago*, un musical a cărui stea era fosta lui soție, Fosse a suferit un atac cardiac, fiind țintuit fără preaviz pe un pat de spital. Cei ce investiseră bani în viitoarea premieră s-au aflat deodată în dificultate. La căpătîiul său a vegheat atunci iubita sa, și ea balerină, Ann Reinking. *All that Jazz* transpunea acel moment din viața lui Fosse, cu Roy Scheider în rolul coregrafului, cu Ann Reinking însăși în rolul iubitei acestuia și cu fosta soție a lui Bob Fosse în rolul fostei soții a protagonistului din film. Consumat între orele de repetiție, munca de creație, dușurile reci și pilulele de amfetamină, coregraful trăiește clipă de clipă în film (dar, probabil, și în realitate)

sub presiunea producătorilor pentru care arta este un produs ca oricare altul. Tema cupletului din *Cabaret*—*„Banii fac lumea să meargă"* — este acum însăși substanța dramatică a povestirii. Cînd firul vieții stă gata să se frîngă, producătorii nu sînt interesați de soarta artistului — nu el trebuie salvat, ci premiera care nu poate fi amînată fără pagube financiare serioase. Operația pe cord deschis are loc în montaj paralel cu discuția *businessmen*-ilor încercînd să stabilească cum vor fi pierderile mai mici: dacă coregraful moare și e înlocuit sau dacă se însănătoșește și trebuie așteptat să revină la lucru? Niciodată în toată istoria spectacolului american nu a existat o mai crudă denunțare a adagiului omniprezent în viața artistică ca și în cea publică americană. Și, din nou: *„The show must go on"* (*„Spectacolul trebuie să continue"*). Cu ce preț? Cu orice preț. Chiar cu prețul vieții.

Povestea e tragică, dar spectacolul imaginat de Bob Fosse este trepidant și fascinant. Iubirile, despărțirile, trădările, speranțele sînt trăite în ritmuri de dans. Chiar și „propria moarte" — coregraful o va imagina ca pe un apoteotic dans în care partenera nu mai este nici fosta, nici viitoarea soție, ci o doamnă cu fața albă și privirea de gheață, doamna purtătoare de coasă. *„Bye, bye, life!" (Adio viață, adio!")* răsună refrenul ultimei melodii a celui de pe urmă balet. În acordurile finale, pe cadranul monitorului din sala de operație se sting încet semnalele luminoase ale bătăilor inimii. Coregraful — vedeta *show*-ului și respectiv a filmului — moare. Un asemenea final într-un musical era de-a dreptul de neconceput! Deși, cum am văzut în atîtea rînduri, membrii Academiei și-au dat întotdeauna votul filmelor dedicate lumii spectacolului, de astă dată cutremurați, contrariați de atîta crud adevăr, refuză să recunoască unui supershow dreptul la valențele tragice și acordă lui *All that Jazz* doar premiile pentru montaj, decor, costume, cînd i s-ar fi cuvenit de departe marele premiu. Ce dovadă mai elocventă că Fosse făcuse portretul real al lumii spectacolului și nu doar caricatura sa?

Cu un Oscar acordat pentru cel mai bun rol secundar, AMPAS excludea dintre marile premii unul dintre cele mai inteligente și percutante filme-eseu, realizat sub aparența unui spectacol de divertisment: *Being There* (într-o traducere cît mai conformă cu sensul: *Asta-i situația*). Din nou Hal Ashby făcea prin intermediul gagului un sarcastic rechizitoriu la adresa sistemului politic american și în special a

sistemului de selecție a echipelor aflate la eșaloanele de conducere de ale căror decizii poate depinde soarta întregii omeniri. Bineînțeles, ele nu se dovedesc a fi la înălțime. Dar nu ca în alte filme pe teme proxime, datorită corupției morale, — ci pur și simplu din stupiditate și incompetență. Îndrăzneala era prea mare, cu atît mai mult cu cît scenariul, respectiv privirea atît de zeflemitor critică, aparținea unui publicist — polonez de origine — Jerzy Kosinski (îl vom reîntîlni ca interpret în *Reds)*. Deși Kosinski obținuse între timp un premiu național american pentru literatură, atitudinea sa critică la adresa patriei sale adoptive nu fusese acceptată. De altfel, în primăvara anului 1983, Kosinski a avut de făcut față unor procese care-l acuzau că nu el ar fi fost autorul scrierilor sale.

În rolul principal din *Asta-i situația,* Peter Sellers pierde (după *Dr. Strangelove,* în 1963; comedie pe tema posibilității declanșării războiului nuclear din greșeală) a doua și ultima sa ocazie de a obține Oscarul cu prisosință meritat. Peste cîteva luni, Sellers murea în urma unui atac de cord.

Ca și la alte ediții, între două filme conținînd prea multe adevăruri neplăcute AMPAS preferă un al treilea — o simplă poveste de familie: *Kramer vs. Kramer (Kramer contra Kramer)*. „Era normal ca Hollywoodul să opteze pentru un film despre divorț. Doar era un subiect în care toată lumea de aici este expertă!", s-a spus după ce i s-a acordat marele premiu.

Dar oare *Kramer contra Kramer* nu era nimic mai mult decît un film excelent jucat, pe un subiect cît se poate de comun: cum se împarte un copil între doi părinți care se despart?

Regizorul Robert Benton, deși doar la al treilea film autonom, era departe de a fi fost un necunoscut. Cîțiva ani director artistic al reputatei reviste „Esquire", el se asociază apoi cu David Newman și debutează răsunător cu scenariul la *Bonnie și Clyde.* După alte cîteva filme scrise împreună — printre care *What's up Doc? (Ce se întîmplă doctore?)* — Benton se instalează primul dintre ei în scaunul regizoral, cu ajutorul companiei înființate de Robert Altman, „Lion's Gate".

Benton alege pentru noul său debut un roman de succes, publicat cu doi ani în urmă de către Avery Corman, și

îi îmbogățește firul epic cu o seamă de notații sociologice și cinematografice personale. Nu, nu este vorba de un simplu divorț, ci de o despărțire în condițiile anilor '70, cînd, în urma campaniilor de emancipare a femeii, numărul divorțurilor — și așa record în California — sporise din pricina femeilor care încercau, pentru prima dată în proporție de masă, să-și afirme personalitatea în afara căsniciei. Scena de început dă tonul: soția, pînă atunci întru toate ascultătoare, își anunță soțul (director artistic la o agenție de publicitate, avînd în față o carieră prosperă și — presupunem, deci — plină de satisfacții) că îl părăsește. Spre a dovedi cele spuse, ea pune pe masă cheile apartamentului și cărțile de credit — emblema căsniciei moderne —, și pleacă. Soțul rămîne buimăcit. La început încearcă, speră o reparație. În cele din urmă își găsește un punct de sprijin în dragostea pentru fiul lor de șapte ani, părăsit asemenea lui. Personajul interpretat de Dustin Hoffman (recompensat și el cu un Oscar) dă o replică masculină eroinelor din *Mildred Pierce* sau *Alice nu mai locuiește aici,* pledînd pentru... emanciparea bărbaților. O căsnicie se desface. Tatăl ajunge pe post de mamă. Mama (Meryl Streep — Oscar de interpretare) îl abandonează pe el și pe fiul lor. O femeie complet lipsită de inimă... Dar, cu abilitate, în ciuda aparențelor, regizorul o susține și demonstrează că ea nu se putea simți potrivită pentru rolul de mamă aptă să educe o altă ființă, atîta timp cît ea însăși nu își putuse afirma personalitatea. Cînd își recîștigă încrederea în forțele ei, mama își revendică dreptul de a-și crește singură copilul. Atunci începe procesul „Kramer contra Kramer" și odată cu el disputa dintre două singurătăți. Între soț și soție se pusese în sfîrșit semnul egalității. O tristă egalitate. Dreptul de a nu fi singur, dreptul de a rămîne cu copilul său nu putea fi negat nici unuia dintre ei. Și atunci? O temă banală capătă, prin corespondența cu viața curentă, o audiență imensă: 75 de milioane de spectatori într-un an. Între capodoperele vitriolante și atîtea filme ale tenebrelor, *Kramer contra Kramer* a fost *Love story*-ul sfîrșitului deceniului 8. Un „Love story" lipsit de romantism, dar măcar un film fără napalm și fără infarcte.

Breaking Away (Despărțirea) — cel de-al doilea premiu pentru scenariu (original) — privește cu optimism și umor relațiile dintre părinți și copiii lor, proaspăt bacalaureați.

Autorul scenariului, Steve Tesich, un debutant, își amintește peripețiile din colegiu: prima dragoste, sportul, con-

flictul cu părinții, întotdeauna nemulțumiți de alegerea odraslelor lor. Ton de comedie lirico-romantică, încredere în nostalgie, poezie și mult entuziasm tineresc.

După scenaristul Steve Tesich, un alt nume, pînă atunci necunoscut, este propulsat pe firmamentul vedetelor: Sally Field. Actrița făcuse cîteva roluri, fără să fie însă remarcată. Ce i-a oferit personajul Norma Rae din filmul omonim pentru a deveni peste noapte laureata premiului de interpretare de la Cannes '79, a Globului de aur și a Oscarului '80? Răspunsul e simplu: i-a oferit un rol adevărat. O muncitoare textilistă, văduvă de tînără, apoi părăsită de un iubit și rămasă să crească singură doi copii de la doi tați. În ciuda tuturor dificultăților și ostilităților, nu acceptă să fie transformată într-un robot. Ea găsește forța de a lupta să-și afirme dreptul la dragoste — de femeie, de mamă, de colegă — dreptul de a fi om, pentru ea și pentru cele de o seamă cu ea. (Tot pentru un film cu temă socială, *Places in the Heart [Locuri în inimă]*, în rolul unei fermiere văduve, Sally Fields va obține un al doilea Oscar pentru cea mai bună interpretare, în 1984).

Martin Ritt, devenit regizor tot în anii '60, via televiziune, a conceput filmul ca un reportaj despre viața muncitoarelor americane într-o țesătorie, în trecutul nu prea îndepărtat, rimă întîrziată la portretul făcut de John Ford muncitorilor agricoli din *Fructele mîniei*. Și acum, șansa impunerii drepturilor femeilor muncitoare nu poate veni decît din organizarea unui front comun în fața patronilor. Era limpede că Ritt se folosea în fond de experiența anilor '60. Trezirea la o conștiință proprie și apoi la una de clasă a acestei femei, trăind într-o societate, așa cum ne-o arată Ritt, dominată de inechități și injustiții — rasiale, sociale, morale, profesionale, de sex (ne aflăm într-un stat sudist, printre cele mai retrograd-discriminante) — erau o temă și o ambianță rar întîlnite în filmul american. Într-adevăr, de la *Modern Times (Timpuri moderne*, 1935), de cînd Chaplin făcuse, cu mijloacele filmului mut, rechizitoriul acelora ce trimiteau, „clasa muncitoare direct în paradis", extrem de puține au fost secvențele și cu atît mai puține filmele, plasate în mediul muncitoresc.

„Nu există în cinematograful nostru un singur film — spunea Martin Ritt — *care să abordeze problemele adevărate ale femeii, nu numai a celei văzute ca două șolduri sugestive și învăluită într-un parfum ispititor. Se poate oare vorbi de evoluție dacă cinematograful nostru va continua să prezinte femeia sub chipul aceloraşi personaje stereotipe nevrotice? Burgheză, dezaxată, nimfomană perversă, aventuroasă sau starletă romantică, aflată întotdeauna în voia sorții? Am făcut* «Norma Rae» *numai pentru a arăta condiția femeii din popor în lupta ei încrîncenată cu clasele privilegiate și cu imperialismul masculin, și în dorința de a demistifica o anumită cultură care tinde să perpetueze imaginea femeii-obiect și a femeii-artificiu".*

Declarația lui Ritt nu poate să nu amintească că tot el fusese autorul unuia dintre cele mai incisive filme la adresa „vînătorii de vrăjitoare": *Paravanul*. Dar *Norma Rae* îi este, indiscutabil, superior prin credibilitate și trăire umană.

Între filmele grave, *Apocalypse Now (Și acum, apocalipsul)*, cea mai costisitoare producție realizată vreodată la Hollywood, cu un buget de 30 milioane dolari, avea să fie reținut doar printre Oscarurile de plan doi, deși purta semnătura „decanului" copiilor teribili: Francis Ford Coppola. Dar Hollywoodul a refuzat să mai accepte încă odată în marele palmares tragedia Vietnamului, iar publicul nu i-a făcut primirea scontată. Filmul a rămas să încununeze drumul parcurs într-un deceniu de generația „copiilor-minune", de la filmele cu buget redus la spectacolul gigant. Povestea ofițerului american (Marlon Brando) — bănuit a fi înnebunit după ce s-a autoexilat undeva într-o junglă din sud-estul Asiei, într-un templu, unde se autoproclamă dumnezeul ocalnicilor, — poveste desfășurată în paralel cu misiunea încredințată unui căpitan (Martin Sheen) de a-l lichida, readuce într-o actualitate cu adevărat apocaliptică paginile lui Joseph Conrad din *Călătorie în inima tenebrelor*. Un peisaj mental delirant: singurătatea, nebunia, războiul, distrugînd individualitatea — totul era orchestrat, cum s-a spus, la scara unei „opere a morții". Era ceea ce intenționase autorul: *„Așa cum Danemarca este doar decorul din Hamlet, drama care se desfășoară în Vietnam este de fapt drama violenței și a ororii care au pus stăpînire pe secolul nostru. Cred că singurul mod de a arăta esența a ceea ce s-a petrecut în Vietnam — este coșmarul".*

Apocalipsul lui Coppola pare să aparțină zonelor irealului, dar văzînd filmul la New York, într-unul dintre cele o sută de cinematografe concentrate în zona Broadwayului, și ieșind la sfîrșitul proiecției în faimoasa piață Times Square — așezată la intersecția dintre Broadway și Seventh Avenue

— irealul de pe ecranul mi-a apărut deodată verosimil. Times Square-ul este, 24 de ore din 24, locul de întîlnire al tuturor raselor, naționalităților, claselor; al miliardarilor și drogaților, al cadillac-urilor și *juke box*-urilor, al tinerilor *beat, pop, punk* și al beților, al spectatorilor teatrelor cu 35 de dolari biletul și al consumatorilor popularilor cîrnăciori *(hotdogs)* de 1 dolar — cu toți se află aici sub reflectoarele celei mai mari concentrații de reclame luminoase și mecanice din lume. Chiar în centrul pieții, în mijlocul acestui babilon, am observat un soi de gheretă de sticlă pe schelet metalic, de o formă lunguiață și deloc impozantă prin dimensiune. Pe geamuri era scris: US Army, US Navy, US Air Force. Înăuntru, în spatele a trei tejghele cam de dimensiunea celor dintr-o tutungerie de la noi, erau trei ofițeri (doi negri și un alb), în costumele armelor respective, avînd o statură impunătoare, fiecare măsurînd peste 1,90 și cu o greutate corespunzătoare. M-am apropiat să văd cu ce se potrivea acest decor în inima cartierului spectacolelor. Era un centru de recrutare. Oricine trecea pragul gheretei — deznădăjduiți, exaltați, însinguranți — și cum să nu te simți singur într-o asemenea învălmășeală? — oricine își înscria numele în unul dintre cele trei registre era considerat înrolat și la capătul cîtorva săptămîni de instrucție se putea trezi, pe un front sau altul, așa cum se poate vedea și în supersuccesul anului 1982 *An Officer and A Gentleman (Un ofițer și un gentleman)*, onorat cu Oscarul de interpretare (Louis Gossell jr.).

Din acea clipă, suprarealismul din *Și acum, apocalipsul* mi s-a părut întru totul plauzibil, una dintre posibilele intrări în Apocalips...

Imaginea chioșcului din inima Times Square-ului m-a urmărit. În săptămînile următoare, am întrebat cîțiva studenți de la Universitatea din New York, colegi critici de la Muzeul de artă modernă, producători: *„Știți ce se află în inima Times Square-ului?"*. Fiecare mi-a dat alt răspuns... Acea mică gheretă trecuse pentru mulți newyorkezii, neobservată!

Bilanțul cinematografic al deceniului opt era cel al unui prelungit moment de adevăr, o dramatică trezire de conștiință a Americii față în față cu toate problemele ei. Ecranul a fost timp de cîțiva ani centrul confesiunilor totale. Un critic îndeajuns de circumspect ca James Monaco s-a considerat totuși obligat să recunoască: *„Materialul mitic al paranoiei și al războiului, care a dominat fără îndoială filmul american al anilor '70, este cel mai bun semn că nu totul este bine în țara libertății și în casa celor îndrăzneți și că noi toți — polițiști și drogați, detectivi și văduve frumoase, șoferi de taxi smuciți și funcționari oarecare, comici, trecători și ziariști — sîntem cu toții alienați de un sistem politic, social sau cultural care este fie corupt, fie muribund, fie ineficient sau toate la un loc"*.

anii '80

„În ciuda incompetenței, vulgarității, concesiilor, prostiei și corupției, Hollywoodul va continua să producă opere de artă".

BUDD SCHULBERG

„După opinia mea — îmi spunea, la New York, în primăvara anului 1980, Vincent Canby, cel mai reputat critic american — *filmul nostru se află în cea mai critică poziție. Deși multe filme realizează cîștiguri imense, mai mari ca niciodată în trecut, altele eșuează complet, în așa fel încît pentru a-și asigura succesul următor, producătorii sînt nevoiți să se lanseze într-o competiție fără final, investind sume tot mai exorbitante sau sînt obligați să facă concesii din ce în ce mai mari gustului celui mai comun".* Robert Redford se arătase la fel de îngrijorat în privința posibilității de a finanța cinematografia americană: *„Azi, cel mai mare obstacol în calea industriei noastre de film este inflația. Un film a ajuns să coste atît de mult, iar publicitatea și distribuirea îi dublează sau chiar îi triplează costul, încît nu e deloc ușor să găsești bani pe măsura ideilor tale".*

Aceeași teribilă îngrijorare față de creșterea exorbitantă a bugetelor filmelor o auzisem și în Cetatea filmului.

Marc Rosenberg, vicepreședintele Studiourilor Warner Bros., îmi oferea următoarele date: *„Dacă în 1975 un film mediu costa 2,5 milioane de dolari, în 1980 costul său a ajuns la 6—7 milioane, la care trebuie adăugate cheltuielile de distribuire de încă 6—7 milioane per film.* (Astăzi costul acestor filme a ajuns la 8—10 milioane, întrucît escalada inflației este un simptom al economiei din ultimul deceniu — n.n.). *Ca să poți conta pe un beneficiu trebuie să faci ceea ce noi numim un «blockbuster» — adică un succes considerabil la box office".* Ceea ce s-a adeverit cu prisosință în ultimii ani.

Era firesc ca, în fața unei asemenea escalade inflaționiste, nimeni la Hollywood — nici la Studiourile Warner Bros., nici la 20th Century Fox, nici la Academia de arte și științe ale filmului sau la Institutul american de film din Los Angeles, unde m-am întîlnit cu oameni de cinema, nimeni să nu se hazardeze să facă vreun pronostic. Cu atît mai mult cu cît videocasetofonul, videodiscul și televiziunea prin cablu, intrate în producția de serie, se profilau ca o nouă și redutabilă concurență. Și totuși, din discuții se precizau atunci două atitudini: a pesimiștilor și a optimiștilor. Cei dintîi prevedeau o nouă și serioasă scădere a spectatorilor din sălile de cinema, ca în anii apariției televiziunii. Optimiștii vedeau însă în aceste noi *mass-media* vizuale o altă posibilitate de cîștig. Ei preconizau lansarea filmului pe videocasete sau prin cablu TV odată cu premierea filmului în sălile de cinema. Disputa era în toi în primăvara lui 1980. Acum, din perspectiva anilor care au trecut de atunci, se poate spune că, în ciuda dificultăților optimiștii au avut cîștig de cauză, sau, mai exact, au fost capabili să găsească soluții corespunzătoare.

Supremația marilor studiouri a putut fi menținută de-a lungul anilor, deoarece lor le revenea 50% din beneficiul rulajului din sălile de cinema. Pentru a preîntîmpina scăderea numărului de spectatori, ele au pus la cale, ca și în trecut cu televiziunea, o nouă alianță, de astă dată cu televiziunea prin cablu.

Din cele 93 de milioane de familii posedînd un televizor, 30% erau, în 1983, abonate la televiziunea prin cablu — avînd dreptul să solicite filmele și programele dorite. Spre a acoperi această nouă cerere a pieții, studiourile și-au reorientat din nou producția către filmul-cu-buget-redus, diversificîndu-i aria tematică pentru a răspunde gustului telespectatorilor de toate vîrstele, de toate categoriile, de toate gradele de educație și cultură. Cum pînă la sfîrșitul deceniului se prevede ca numărul abonaților la televiziunea prin cablu să ajungă la 50% — înseamnă că industria cinematografă nu va avea de ce să se teamă. Așa cum am văzut și la fața locului, în prezent toate platourile marilor studiouri sînt închiriate pentru realizarea filmelor și serialelor TV. Deși numărul de filme necesare pentru a acoperi această nouă piață urmează să crească, cota drepturilor de distribuție ce revin studiouri-

lor producătoare va fi, totuși, mult mai mică față de cea din rețeaua comercială curentă. În căutarea unor mereu noi soluții, studiourile Universal au lansat, în primăvara anului 1983, o nouă tactică, și anume, *pay per view* (plata per vizionare). Sistemul a fost inaugurat, foarte potrivit, cu o comedie musicală *The Pirates of Penzance (Piraţii din Penzance)*, o parodie a popularului gen al operetei. Despre ce este vorba? Odată cu premiera din sala de cinema, unde costul unui bilet este de 5—7 dolari, filmul urmează să fie distribuit la cerere, prin cablu, pentru 10 dolari. Cum, în acel moment, numărul abonaților la sistemul *pay per view* era de 2 milioane, Universal a cîștigat într-o singură seară 20 milioane de dolari. Totuși, astăzi acest sistem de difuzare este folosit doar pentru manifestări sportive.

Dar dacă — speră optimiștii — se va ajunge la 20 de milioane de abonați, înseamnă că într-o singură seară de premieră se vor putea cîștiga 200 de milioane! Ce mai contează cît va mai spori în timp profitul filmului, dacă dintr-o primă proiecție s-ar putea realiza un cîștig niciodată atins nici de cele mai populare filme....

Hollywoodul trăiește astfel la mijlocul anilor '80 euforia unui nou El Dorado, în timp ce posesorii sălilor de cinema se revoltă și îl acuză de trădare.

În vreme ce și „căsătoria" din interes între cinema și televiziunea prin cablu pare să meargă către un *happy end*, filmul pe videocasete în care, la începutul deceniului, Hollywoodul își pusese mai multe speranțe, pare să aibă un deznodămînt mai puțin favorabil. Paralel cu lansarea videocasetelor în circuitul comercial, a apărut o vastă rețea-pirat de copiere și distribuire clandestină a filmelor, care aduce daune imense studiourilor. Rețeaua s-a dezvoltat în asemenea proporții, încît s-a calculat că înainte de premiera *Extraterestrului* la Londra, un milion și jumătate de spectatori văzuseră filmul în Marea Britanie pe casete-pirat. Este doar un exemplu. Cifra pierderilor înregistrate într-un singur an de industria cinematografică americană prin reproducerea clandestină a filmelor s-a ridicat la 1 miliard de dolari.

Totuși, în 1984, Richard Fox de la Asociația națională a proprietarilor de săli de cinema era în măsură să declare: *„La început, filmul video a fost pentru noi un concurent, dar în ultima vreme el a devenit un aliat"*. Declarația se baza pe

faptul că majoritatea sălilor de cinema și-au amenajat în holuri proiecții video proprii, spectatorii putînd, în pauza dintre reprezentații, să-și aleagă ce filme vor să vadă. Dar odată ajunși la aceste noi complexe cinematografice, mulți preferau să intre să vadă un *blockbuster* pe ecran cinemascopic. Așa se explică cum superspectacolele de aventuri: *Întoarcerea lui Jedi, Indiana Jones, Star Trek III* etc. etc. au adus beneficii fără precedent industriei cinematografice.

În anii '80, Hollywoodul este divizat de războiul tehnicilor de difuzare care a luat locul rivalităților de idei. Și tot tehnica, devenită fenomen al vieții curente, a sfîrșit prin a lua în stăpînire chiar și *story*-ul propriu-zis. Așa cum mi s-a spus la Studiourile 20th Century Fox: *„De cînd tehnica domină viața cotidiană, ea este pe punctul să confiște și filmul"*.

„Azi, dacă nu ești robot, cu greu mai găsești un rol!" — declara în 1983 unul dintre primii cinci actori ai Americii, Paul Newman. Era o butadă, dar ea diagnostica o stare de spirit. O consecință a monopolului tehnicii asupra artei filmului. *„Întîlnirile de gradul trei, supermenii și extratereștrii au luat în folosire ecranul. Ce e de ajuns, e de ajuns* — îmi spunea la București, în vara anului 1983 și regizorul Alan J. Pakula; *pînă și Steven Spielberg, părintele «E. T.»-ului, după succesul său colosal și decepția de a fi fost ignorat le decernarea Oscarului, a declarat că va renunța la mașini și roboți și se va întoarce la oameni. Era și timpul"*.

S-a ținut parțial de cuvînt. A înlocuit aventurile extratereștrilor cu cele terestre, învecinate însă cu științificul fantastic!

Mulți speră că direcțiile viitorului se află în întoarcerea la oameni și la problemele lor. Tot Alan J. Pakula îmi preciza: *„Moda și curentele nu vor mai fi dictate ca pînă acum doar de spectatorii tineri, ci și de cei maturi sau chiar de cei de vîrsta a treia, care vor cere să vadă pe ecranul de acasă filme despre problemele și preocupările lor. Este, cred, o nouă șansă pentru Hollywood, care va avea de făcut față unui public mai matur, mai avizat, apt să primească idei mai sofisticate și mai profunde și nu numai publicului tînăr, obișnuitul sălilor de cinema"*.

Selecția Oscarului primelor trei ediții din deceniul 9 pare să-i dea dreptate. Cu toată omniprezența tehnicii în

cinematograful american, filmul politic, filmul social și filmul antifascist, adică filmele despre pămîntul oamenilor, au avut cîștig de cauză.

1980 : Oameni obișnuiți

Într-unul dintre impozanții zgîrie-nori, numai sticlă și metal din Rockefeller Plazza, la numărul 75, își are sediul „Wildwood Enterprise", compania lui Robert Redford, unde l-am întîlnit în mai 1980 și am stat de vorbă despre filme și viață.

În elegantul hol de la etajul zece am fost lăsată să aștept academicul sfert de oră (Mr. Redford se scuză, dar nu a terminat încă întrevederea precedentă...) una dintre numeroasele secretare — toate surîzătoare și toate îmbrăcate ca pentru cocteil — îmi oferă o cafea. După cîteva clipe, pe unul dintre culoarele largi, căptușite cu o mochetă cafeniu închis, a trecut Redford. Blue jeans, pulover bleumarin, „tăiat în V", cămașă sport, pepit alb cu albastru — chipeș fără echivoc: blond și puțin bronzat; nu prea înalt, dar suplu; surîzător fără efort; nonșalant fără ostentație; sigur pe el fără aroganță. A trecut aruncîndu-mi o privire din mers. A dispărut pentru alte zece minute. Cînd a revenit, s-a îndreptat spre mine, întinzîndu-mi mîna prietenos de parcă își revedea un prieten din copilărie și conducîndu-mă cu o amabilitate firească spre biroul său unde aveam să stăm de vorbă mai bine de o oră.

Cu puțin timp în urmă Redford tocmai terminase o carte despre vestul american și începuse să lucreze la primul său film ca regizor. Am intrat direct în subiect. *„Menirea unui cinema național este de a fi în permanent contact cu realitatea timpului său și de a nu transforma ecranul într-o oglindă idealizantă"* — și-a precizat el poziția față de arta sa. Cînd peste un an aveam să-i văd filmul *Oameni obișnuiți*, la Londra, nu mi s-a părut că îmi făcuse o declarație de circumstanță.

Cu același prilej, Redford îmi spusese despre filmul abia început:

„Mă sperie gîndul că familia, ca nucleu social, este din ce în ce mai deteriorată de condiția și ritmul stresant al existenței moderne. Așa-numita «societate permisivă» i-a învățat, în numele deplinei libertăți, pe copiii și tinerii de la noi, că totul, orice, le este permis. Ceea ce a dus de prea multe ori la o periculoasă stare de confuzie. Iată ce m-a determinat ca în primul meu film de regizor, să-mi aleg drept subiect o familie americană. Se va numi: «Ordinary People» («Oameni obișnuiți»). Nu este vorba de transpunerea unei experiențe directe: Sînt căsători de peste 20 de ani, am două fete mari și un băiat. Cu toții ne înțelegem foarte bine. De aceea și cred în unitatea vieții de familie, atît de necesară echilibrului individual și social".

Redford s-a oprit la ecranizarea unei piese scenarizate chiar de autor: Alvin Sargent (scenaristul mai multor filme intrate în competiția Oscarului, *Cucu steril, Efectul razelor gama asupra anemonelor, Luna de hîrtie, Bobby Deerfield, Julia)*. Era povestea unei familii care reușise în viață (tatăl — avocat bine cotat, mama — casnică și moderat mondenă, doi băieți), avînd toate însemnele prosperității și aparențele fericirii. Dar urma unui accident, fiul cel mare se înecase în apele oceanului și cel mic se simțea vinovat de cele întîmplate. Familia nu poate depăși criza morală: mama — la vîrsta critică a maturității — este incapabilă să înnoade firul rupt al sentimentelor; fiul cel mic, și el la vîrsta critică a adolescenței, înregistrează paroxistic neînțelegerile din familie; tatăl are brusc conștiința ratării, a inutilității sacrificiilor sale. Într-o societate pe cît de dinamică și de productivă, familia și, respectiv, oamenii obișnuiți, supuși stress-ului competiției non-stop, resimt lipsa unui univers afectiv, de care nimeni nu mai are timp.

Într-un moment cînd copiii teribili ai deceniului trecut uitaseră de mult timiditățile debutului cu filme avînd un buget redus și depășiseră de curînd complexele consumate între înfrîngerea din Vietnam și afacerea Watergate, redescoperind triumfător vocația tradițională a filmului american pentru gigantism, superfast și hiperbola tehnică, Robert Redford, cel mai popular star al Americii, debuta ca regizor nu cu un film fastuos de supermontare, ci sfida Hollywoodul cu un film lipsit de efecte șoc, aparent modest, dar răsturnînd falsa imagine a mitului familiei americane ideale. Mit exaltat de filmele anilor '40—'50, pînă cînd, în 1967, Mike Nichols își permisese să demitizeze familia americană în *Absolventul*. O făcuse atunci în climatul propice al mutațiilor

pe diferite planuri ale vieții americane. Totuși filmul său fusese întîmpinat în mediile oficiale cu rezervă, cu animozitate, iar criticii îi minimalizaseră și intențiile, și calitățile. S-ar putea spune că Robert Benton în anul precedent făcuse aceleași lucru, dar *Kramer contra Kramer* nu analiza criza familiei în profunzimea cauzelor ei, arăta doar una din consecințele ei: divorțul. Redford își luase acum riscul de a analiza relațiile de familie cînd aparențele sînt salvate, dar firele comunicării sînt rupte. *Oameni obișnuiți* a fost recompensat cu patru Oscaruri dintre cele mai prestigioase, cel mai bun film, regie, scenariu și actor secundar.

La aceeași întîlnire, îl întrebasem pe actorul american — spunîndu-i că pe masa mea de lucru se afla proiectul unei istorii a premiilor Oscar — ce părere avea despre venerabila Instituție a Oscarurilor care împlinise o jumătate de secol de existență. *„Nu prea mă dau în vînt după premii și nici nu cred că premiile pot măsura valoarea artei* — mi-a răspuns cu toată franchețea Robert Redford. *Cu ani în urmă am devenit de la sine membru al Academiei de arte și științe ale filmului din Los Angeles, dar nu particip la festivitatea premiilor și nici nu votez"*. Nu am mai insistat, știind că Redford candidase doar în 1973 cu rolul din *Cacialmaua* și nu obținuse rîvnita statuetă, ce i-a revenit atunci lui Jack Lemmon în *Save the Tiger (Salvați tigrul)*. Orgoliile actorilor trebuie menajate.

Dar după 11 luni de la convorbirea avută, Robert Redford și „oamenii săi obișnuiți" s-au aflat în fruntea palmaresului. Atunci i-am scris, întrebîndu-l care era acum părerea sa despre premiile Academiei. Cu aceeași franchețe, care mă frapase în întîlnirea noastră, mi-a răspuns*:

---

* „Dragă Adina,

Îți mulțumesc foarte mult pentru scrisoarea ta.

În ceea ce privește premiile Academiei, de fapt sentimentele mele nu s-au schimbat. Desigur, este plăcut să ți se acorde un premiu și sînt recunoscător să-l fi primit, dar tot nu cred că un premiu trebuie să consacre opera. Filmul trebuie să convingă prin el însuși, și așa ar trebuie să fie întotdeauna.

Sper că răspunsul meu este îndeajuns de clar".

ROBERT REDFORD

April 21, 1981

Dear Adina:

Thanks very much for your letter.

As far as the Academy Awards are concerned, my feelings haven't really changed. Of course, it is nice to receive an award and I am grateful for it, but I really don't feel that it should give credibility to one's work. The film speaks for itself and that's the way it should be.

Hope this helps to set the record straight.

Sincerely,

Robert Redford

Cu excepția *Fetei minerului*, celelalte filme premiate se aliniau, fiecare în felul său, pe drumuri bătătorite, dar toate se subordonau unui nou precept hollywoodian care tindea să se transforme în dogmă: „Publicul american este din ce în ce mai puțin dispus să privească pe ecran la fericirea celor bogați". *Melvin și Howard* (recompensat pentru scenariu) relua tema drumeției în doi: un tînăr cam smucit și un bătrînel luat în mașină de pe o autostradă și care se va dovedi că nu este altul decît celebrul multimilionar Howard Hughes. Comedie satirică, *Melvin și Howard* este un exemplu clasic de divertisment cu ambiție de critică socială, construit pe clișeele anilor '70. În *The Empire Strikes Back (Imperiul contraatacă)*, Lucas își continua jocul său de-a războiul interplanetar. Dar jocul obosise, imaginația sleise, iar zgomotele și efectele vizua-

le, exacerbate la extrem, cădeau, paradoxal, în monotonie. *Tess* (d'Urberville), cel mai puternic roman al lui Thomas Hardy, îi oferise lui Roman Polanski o materie literară ideală în privința eternului conflict dintre emoție și intelect, dintre trup și spirit. Regăsim romantismul tenebros al romancierului de la răscrucea ultimelor două secole. *Ragging Bull (Taurul furios)* relua povestea boxerului cîștigător-învins, nelipsită — sub un alt chip — în fiecare nou deceniu. Suplul Robert de Niro se îngrășase pentru rol cu 20 de kilograme, motiv de maximă publicitate, dar și argument pentru schimbarea totală a stilului său de interpretare, obținînd și de astă dată Oscarul principal. *Fame* era un reportaj al unui grup vocal la modă, pe noua filieră a filmelor-concert.

Așezat la confluența unor filme-reportaj ca *Woodstock* și *Nashville*, cu musicalul tradițional, *Fata minerului* realiza joncțiunea dintre *show* și faptul trăit. Regizorul Michael Apted, britanic de origine, își începea filmul — inspirat din biografia reală a unei cîntărețe de muzică country, Loretta Lynn, extrem de populară în anii '40, — cu imagini dure redînd condițiile de lucru ale minerilor din acea vreme. După oțelarii din *Vînătorul de cerbi*, tăietorii de piatră din *Despărțirea* și țesătoarele din *Norme Rae*, Apted aducea și el pe ecran o secvență muncitorească. Din cîștigul său, minerul nu ajunge să-și încalțe toți copiii, iar radioul, pentru a economisi bateriile, nu este ascultat zilnic. Asemenea lui Rocky, fata minerului visează și ea să evadeze din ghetoul mizeriei. Nu ca vedetă sportivă, ci ca vedetă a muzicii *country*. Și tot ca Rocky, ea va intra pe infernala bandă rulantă a fabricanților de glorie, descoperind că drumul către *top*-ul *box office*-ului este plătit cu deprimare, epuizare, singurătate. În ciuda banilor, luxului și succesului, viața își pierde pentru ea înțelesul. În destinul Lorettei Lynn, publicul anilor '80 recunoștea gloria și prăbușirea atîtor idoli ai săi.

Trei simpatice eroine moscovite nu le-au părut cineaștilor americani prea deosebite de o „Alice, care nu mai locuia aici....“ Și cum întotdeauna Hollywoodul s-a lăsat fascinat de ceea ce cunoaște, după 12 ani de la *Război și pace* și cinci de la *Dersu Uzala*, un al treilea film sovietic, *Moscova nu crede în lacrimi*, obține Oscarul pentru cel mai bun film străin.

1981 :
De la oameni obișnuiți la oameni extraordinari

Cele trei filme care au dominat cea de-a 54-a ediție a premiilor Oscar au fost pe cît de diferite pe atît de remarcabile: *Chariots of Fire (Carele de foc)* pornea de la o întrecere sportivă pentru a face un elogiu competiției și tăriei morale; *On Golden Pond (Pe lacul auriu)* făcea din vîrsta a treia vîrsta spirituală a tinereții; pe terenul filmului politic. *Reds* depăna odiseea elanurilor, experiențelor și dezamăgirilor revoluționare.

Hamlet fusese primul film britanic căruia îi revenise Oscarul pentru cea mai bună producție. După *Tom Jones* și *Oliver !*, cea de-a patra producție britanică, *Carele de foc*, își adjudecă într-o foarte strînsă competiție același trofeu.

La început, *Carele de foc* a intrat în atenția celor aproape 4000 de oameni de cinema cu puține șanse. Mai întîi, nu era un film american, apoi era o producție modestă ca mijloace financiare (jumătate din costul unui film american mediu; bugetul fusese de cinci ori mai mic decît al lui *Reds)*; pe generic nu figura nici o vedetă; *story*-ul nu era apt a fi rezumat în cîteva propoziții, așa cum o impune publicitatea tradițională obligatorie; în sfîrșit, era un film „retro“, iar statisticile indicau că spectatorii de sex masculin nu mai apreciază genul; pe de altă parte, acțiunea plasată pe un teren de sport îndepărta, după cum se știe, spectatoarele. Era aproape un film-cenușăreasă. Spre a asigura o popularitate cît de cît satisfăcătoare, autorii au recurs la un șiretlic: au introdus în text o replică șocantă, una singură, pentru ca filmul în loc să fie notat cu viza *G.* (admiterea generală a publicului), să i se impună o restricție — întotdeauna aducătoare de spectatori — fiind notat cu *P.G.* = *Paternal Guiddance* („însoțirea copiilor de către părinți, obligatorie“). Era un tertip ce privea doar distribuirea filmului în rețeaua comercială. La rampa Oscarului nu părea să conteze. Dar....

Colin Welland a scris un scenariu după biografia reală a celor doi atleți care au reprezentat Marea Britanie la Olimpiada din anul 1924, de la Berlin. Unul, „englez pur sînge“ (Eric Lidell, interpretat de Ian Charleson), credincios fervent, convins că talentul său sportiv era un dar al cerului, pregătindu-se ca imediat după Olimpiadă să îmbrace sutana de misionar; celălalt, un evreu bogat și excentric (Harold Abrahams,

interpretat de Ben Cross), pentru care sportul era un test al tenacității, inteligenței și spiritului de competiție loială. Întrecerea dintre cei doi depășește în esență concursul sportiv, marcînd de fapt confruntarea între două concepții filosofice diferite. Nu mai puțin suporterii lor din lumea universitară a Cambridge-ului urmăresc în concursul atletic tradiții și prejudecăți sociale, etnice, religioase. În cele din urmă, în ziua Olimpiadei, arena sportivă devine prin prezența și intervenția prințului de Wales o scenă a intereselor politico-naționale. Candidat la șapte categorii ale Oscarului și cîștigător la patru, *Carele de foc* (regia: Hugh Hudson) demolează mentalitatea hollywoodiană despre sport în cinema și rămîne un caz autentic britanic prin felul de a glorifica culorile Albionului, fără să se rețină de la o analiză intransigentă.

După ce a fost actor și pianist de jazz la un club newyorkez, Mark Rydell debutează ca regizor la 38 de ani. Era în 1968. Abia peste zece ani, unul dintre filmele sale, *The Rose*, ajunge, prin interpreta sa, Bette Midler (de profesie chiar cîntăreață), în competiția Oscarului. Nu mulți se așteptau ca cel de-al șaptelea film al său, ecranizarea unei piese de teatru de Ernest Thompson *Pe lacul auriu* (drepturile de ecranizare fuseseră cumpărate de Jane Fonda în dar pentru tatăl ei), să ajungă să candideze la 10 dintre categoriile Oscarului și să cîștige patru dintre cele mai importante premii. Cu atît mai mult cu cît Rydell, urmînd exemplul filmului *Harry și Tonto*, își propusese să împingă sfidarea mai departe și să facă din două personaje septuagenare, interpretate chiar de actori septuagenari, vedetele unui film. Succesul a fost însă pe măsura riscului. Academia omagia vîrsta senectuții, acordînd ambele distincții pentru cei mai buni actori, interpreților Katharine Hepburn și Henry Fonda. (Katharine Hepburn este prima actriță care a primit de patru ori premiul Oscar, însumînd totodată cel mai mare număr de candidaturi: 11). Să spunem însă că niciodată bătrînețea nu a fost mai tînără și mai frumoasă. Niciodată parcă nu am văzut pe ecran o idilă mai plină de tandrețe, o dragoste mai dornică de a spulbera barierele neînțelegerilor și ale vîrstelor; și niciodată parcă nu am văzut o spaimă mai plină de gingășie la gîndul iminentei despărțiri, și nici speranța, mereu reînnoită, că poate viața nu s-a sfîrșit încă. Scena finală a lunii de miere la vîrsta senectuții înmănunchează toate aceste sentimente într-o răscolitoare trăire. Cei doi părăsesc casa unde petrecuseră, încă o dată, o vacanță „de aur", pe lacul auriu; vacanță pe care amîndoi

o presimțeau a fi cea de pe urmă. El, bătrînul, se prăbușește pe verandă doborît de o criză cardiacă. Ea, bătrîna, scapă din mînă coșul în care cu atîta grijă împachetase serviciul de ceai Rosenthal, zestrea ei ce fusese martor tăcut al atîtor dimineți și după-amiezi ale căsniciei lor de peste o jumătate de secol. Cioburile pe care deslușești discretele flori roz se împrăștie pe podea, în timp ce ea se aruncă lîngă bătrînul ei bărbat doborît, implorîndu-l să n-o părăsească, să mai rămînă în viață. Și titanul Fonda găsește forța să se ridice. „A trecut", spune el cu un ton simplu, imposibil de repetat. Cu greu, cei doi se ridică și își continuă înlănțuiți drumul, depărtîndu-se de noi victorioși că au mai cîștigat o clipă de viață. La vîrsta cînd clipa valorează cît o eternitate. Identitatea dintre ultimul său rol și ultimele sale luni de viață trăite tot atunci sub semnul unei grave maladii cardiace a sporit emoționalitatea filmului. Fonda face pe ecran ultimii pași dintr-un drum început, cu același mers inconfundabil, cu 45 de ani în urmă.

Da, niciodată bătrînețea nu a fost pe ecran mai plină de viață și mai frumoasă. Hollywoodul i-a adus o prea îndreptățită reverență reușind să repare o eroare de neînțeles, absența din palmaresul Oscarului a unuia dintre monștrii sacri ai filmului american. Realizînd o performanță rară prin acest ultim film, încununat de glorie, Henry Fonda părăsea scena vieții după cîteva luni.

Mark Rydell, laureat pentru regie, comenta succesul filmului său în contextul noilor tendințe: „*După* «Kramer contra Kramer» *și* «Oameni obișnuiți», *succesul filmului meu arată că publicul s-a săturat de violență și este dornic de filme intime, simple, dar profunde despre eternele sentimente umane*".

Tot sentimentele etern umane — dragostea și dorința de afirmare a unui ideal — aveau să impună în palmaresul Oscarului și un film politic: *Reds*. În scaunul regizoral, pentru a doua oară, actorul: Warren Beatty.

Unsprezece ani de documentare, de pregătiri și aproape 50 de milioane de dolari au fost investiți de diferiți producători și în parte de regizorul-actor pentru a transpune biografia unui ziarist american decis să schimbe lumea: John Reed. Provenit din elita Facultății din Harvard, angajat pe poziție de stînga încă înainte de primul război mondial, înflăcărat susținător al revoluției mexicane, urmărind la fața locului și chiar implicîndu-se în Marea Revoluție Socialistă din

Octombrie, Reed devine celebru, dar și indezirabil în Statele Unite odată cu transpunerea experienței sale din Rusia țaristă, devenită a Sovietelor, într-un volum—reportaj intitulat *Zece zile care au zguduit lumea*. La numai 33 de ani, cu sănătatea zdruncinată, John Reed murea de tifos exantematic la 18 octombrie 1920, într-un spital din Moscova. Avea să fie singurul american îngropat alături de conducătorii sovietici în zidul Kremlinului.

Cînd Warren Beatty — junele *play-boy* al Americii și producător milionar după succesul cu *Bonnie și Clyde* — hotărăște să pornească pe urmele acestui erou extraordinar, abia împlinise și el 30 de ani. De atunci,timp de cincisprezece ani, în toate interviurile declară cu încăpățînare că vrea să facă un film despre John Reed. Călătorește de mai multe ori în Uniunea Sovietică, ia lecții de limba rusă și stă de vorbă cu o serie de personalități din epocă ce l-au cunoscut pe ziaristul american. Fragmente din mărturiile unor scriitori, publiciști și militanți sociali. (Henry Miller, Rebecca West, George Jessel, Hamilton Fish, Dora Russel; sau ale „reginei" presei de scandal, reputată pentru reacționarismul ei, Adela Rogers St. Johns) în interpretarea unor profesioniști ai ecranului — vor constitui osatura-document a ecranizării vieții lui Reed.

Ca repere artistice, Beatty își alege *Dr. Jivago* (pentru intensitatea sa pasională) și *Cetățeanul Kane* (pentru luciditatea sa). După ce lucrează la scenariu împreună cu scriitorul britanic Trevor Griffiths, apelează și la colaborarea lui Jerzy Kosinski (autorul amintitului scenariu la *Being There)*, convingîndu-l să interpreteze rolul lui Zinoviev. Dintre alte personalități ale vremii se integrează în biografia lui Reed luptătoarea de stînga Emma Goldman (interpretată de Maureen Stapleton) și dramaturgul Eugen O'Neill (Jack Nicholson). În sfîrșit, în august 1979 încep filmările. Dar actorul, poate nu prea sigur pe profesiunea de regizor, trage cîte 50 și 80 de duble pentru o singură scenă! La capătul a 12 luni, în cutii s-au strîns 232 000 de metri utili de peliculă, echivalînd cu 130 de ore de proiecție! Nu este de mirare că montajul va dura încă un an. Dar rezultatul nu lasă loc nici unei șovăieli. Timp de 2 ore și 20 de minute, zbuciumul lui John Reed devine o captivantă mărturie a reacțiilor cercuri-

lor intelectual-artistice și politice americane față de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Warren Beatty are inteligența să-și lase eroii să acționeze nu ca acum, ci ca atunci, în necunoștință de evoluția istoriei. Marile opțiuni ca și micile trădări se făceau iubind, sperînd, greșind, în vîltoarea evenimentelor și a sentimentelor. *Reds* este o poveste de dragoste și gelozie, o poveste de prietenie și uitare, o poveste a elanurilor și deziluziilor în viața intimă și politică deopotrivă.

Mulți spectatori americani, antrenați mai degrabă în *love story*-uri, au văzut filmul ca o îndrăzneață romanță dintre John Reed și emancipata Louise Bryant (Diane Keaton). Ziaristă ocazională, partizană a mișcării feministe pentru drepturi sociale și libertate sexuală, Louise Bryant a avut și ea o biografie nu mai puțin senzațională. Soția unui dentist din Portland, îl părăsește pentru a-l însoți pe Reed la New York (filmul zăbovește și asupra legăturii ei cu Eugene O'Neill), apoi la Petrograd, în zilele asaltului Palatului de Iarnă, și, în sfîrșit, la Moscova, unde se află lîngă Reed în clipa morții sale. Filmul se încheie aici. Dar biografia Louisei Bryant a continuat: a devenit soția lui William Bullitt, ambasadorul american la Paris în timpul Administrației Roosevelt; avea să sfîrșească în orașul-lumină ca victimă a drogurilor. Spectatorii europeni au apreciat, în schimb, impactul politic al filmului, impact care, ca de obicei, a deranjat o parte din critica americană. Una dintre cele mai vehemente obiecții la adresa filmului le-am întîlnit în influenta revistă americană „Commentary" (martie 1982) care publică sub semnătura criticului Richard Grenier, un articol de zece pagini, intitulat *Bolșevismul anilor '80*. Grenier, după ce-i reproșează lui Warren Beatty de a fi mers în U.R.S.S. de mai multe ori spre a se documenta, tinde a discredita personalitatea celor doi eroi în epocă, citînd o scrisoare, extrem de disprețuitoare, adresată de celebrul ziarist conservator Walter Lippmann lui Reed: „*Te cunosc de prea multă vreme și te cunosc prea bine. Te-am urmărit la colegiu cînd cu toții ne încercam norocul. Te-am urmărit cum doreai să intri în anumite cluburi și să îți asiguri o poziție, și ca să-ți spun adevărul, nu ți-am luat niciodată radicalismul în serios*". Grenier omite să amintească că Reed și-a riscat și, în cele din urmă,

și-a pierdut viața în slujba acestui radicalism, și continuă: *„Upton Sinclair l-a numit pe Reed «play boy»-ul revoluției"*. În privința partenerei sale, criticul scrie: *„Louise Bryant a fost prototipul femeii care a atins succesul numai datorită bărbaților* [...] *de fapt, a avut o carieră foarte scurtă ca ziaristă, corespondentă în Europa pentru grupul de presă Hearst, cel mai mare succes fiind un interviu cu Mussolini* [...] *Dar pentru a deveni o eroină model, pentru a deveni iubita unui erou romantic ca John Reed, Louise Bryant trebuia puțin coafată"*. Grenier continuă, pe același ton zeflemitor, să-și expună punctul de vedere destul de dogmatic și, în sfîrșit, trece la ceea ce numește el neconcordanța cu realitatea, făcînd uz de cîteva argumente absolut neconvingătoare, întrucît este vorba de o transpunere artistică a realității: *„Accentul e pus din nou pe înfrumusețarea eroilor. Chiar și cel mai bun prieten al lui Reed, Max Eastman, îi spunea că are «o față ca un cartof!»."* Reprosul adresat lui Warren Beatty de a fi împrumutat chipul său de *play-boy* „unui personaj cu o mutră de cartof" este de-a dreptul ilar. După alte argumente, tot atît de părtinitoare, vizînd lipsa de identitate — imposibilă de altfel — între ficțiune și realitate, Richard Grenier conchide: *„Performanța lui Beatty, îmi pare rău să o spun, oferă un șocant exemplu de înșelăciune"*.

În privința fragmentelor de interviuri cu personalități din epocă, inserate în film, Grenier contestă regizorului dreptul de a fi înlocuit eroii reali cu actori: *„Sînt de acord cu eficiența lor, dar în ceea ce mă privește cred că publicul s-a aflat în fața unui spectacol de hocus-pocus"*.

În pofida unor asemenea argumente, impresia produsă de *Reds* asupra oamenilor de cinema a fost copleșitoare. Academia îi acordă patru premii Oscar. Warren Beatty obținea, la un an după Robert Redford, Oscarul pentru regie, cu un film care îndrăznise să facă să răsune de cîteva ori, în incinta *businessmen*-ilor de la Dorothy Chandler Pavilion, ca și în emisiunea televizată, acordurile *Internaționalei*. Nu, nu era vorba de vreun truc pus la cale de imaginația unor gagmen-i, ci de surprizele pe care viața ni le rezervă depășind mereu imaginația. Dictonul favorit al producătorilor americani, dicton care și-a exercitat autocratic supremația timp de peste șase decenii: *„Dacă ai un mesaj, trimite-l prin compania de poștă sau telegraf"*, a fost definitiv detronat.

1982 : Mesajul bunei înțelegeri

Surprizele revărsate în cascadă în primele ediții ale anilor '80 nu se epuizaseră.

Cea de-a 55-a competiție pentru statueta de aur a înscris printre candidați cel mai popular film din istoria de pînă atunci a cinematografului american: *Extraterestrul*, devenit familiarul *E.T.* Regizorul său, Steven Spielberg, deținea deja un record absolut: la 35 de ani patru dintre cele zece filme aflate în fruntea recordurilor de încasări din toate timpurile — *Fălci, Întîlniri de gradul trei, Raiders of the lost Ark (Căutătorii arcăi pierdute)* și acum *E.T.* — îi aparțineau. Totuși, nici unul dintre cele de pînă acum nu obținuseră Oscarul celui mai bun film. Cunoscută fiind importanța acordată la Hollywood legăturii dintre încasări și succes, ignorarea lui Spielberg pare inexplicabilă. Studiourile producătoare, Universal, își puseseră mari speranțe în făptura din alte galaxii rătăcită pe Terra. Odiseea lui *E.T.* era demnă de o *Iliadă* și de *o Cenușăreasca* la un loc, iar înfățișarea sa, plăsmuită de italianul Carlo Rimbaldi, a intrat pe loc în mitologia ecranului ca și în sufletul copiilor. Totuși, apariția lui s-a datorat mai curînd întîmplării.

Autoarea poveștii lui E.T. nu se pregătise pentru cinema, îi plăcea doar să se ocupe de copii. După absolvirea colegiului, Melissa Mathison se angajează *baby-sitter* la copiii lui Francis Ford Coppola. Mai întîi pentru o oră, două, ca apoi să rămînă opt ani. Așa a început legătura ei cu universul copiilor pe care-l îndrăgea și cu universul cinematografic pe care avea să-l descopere. În 1979, cu cinci zile înainte de începerea filmărilor la *The Black Stallion (Mînzul cel negru)*, Coppola, producătorul său, nemulțumit de cum se prezenta povestea, apelează la guvernanta copiilor săi, care nu o dată îl uimise cît de bine le înțelegea reacțiile și sentimentele. *„Au fost cele mai senzaționale cinci zile din viața mea"*, declara Melissa Mathison după ce a scos din impas scenariul care avea să fie considerat „cea mai originală poveste pentru copii din ultimii ani", numărîndu-se printre candidații Oscarului. Întîmplătorul început a fost continuat. Într-o bună zi, regizorul Steven Spielberg i se adresă cu rugămintea să imagineze o poveste despre o ființă dintr-o altă galaxie care se rătăcește pe Terra. Singura sugestie făcută de Spielberg era ca extra-

terestrul să nu mai fie un personaj malefic așa cum îl acreditaseră alte filme științifico-fantastice, ci, dimpotrivă, să fie bun, și nu oamenii să se sperie de el, ci viceversa. În opt săptămîni, scenariul era gata. „*Totul a venit de la sine, declara Melissa Mathison. De la început am știut că E.T. trebuie să fie mai mic, mult mai mic decît copiii care-l vor descoperi. Ei îi vor purta de grijă; îl vor înțelege, iubi și salva; și am știut că trebuie să fie foarte, foarte urît. Pe măsură ce scriam, m-am atașat extraordinar de mica făptură și, la sfîrșit, pot spune că plîngeam de-a binelea. Întrebarea era dacă și spectatorii vor reacționa la fel?*".

Răspunsul a fost peste orice așteptări. Micul extraterestru și prietenul său terestru — băiețelul care arăta, se îmbrăca, locuia și trăia ca toți ceilalți copii americani de vîrsta lui, dar care visa ca nici unul dintre ei la stele (admirabil interpretat de Henry Thomas) — au demonstrat că nici cea mai avansată tehnică nu poate ucide romantismul, tandrețea și dragostea. *E. T.* a urcat în 180 de zile pe primul loc al *box office*-ului, aducînd doar în primele șase luni de difuzare un cîștig de aproape 200 de milioane dolari! Dar pe lîngă beneficii, *E.T.* aducea un mesaj de pace, de bună înțelegere. Era o nouă dovadă că publicul obosise de atîta violență și de amenințări distrugătoare. Puțini se îndoiau de confirmarea succesului său și prin premiile Academiei. Totuși, și de astă dată filmului lui Spielberg i-au fost rezervate doar Oscaruri pentru efecte tehnice. S-a afirmat că Hollywoodul nu a vrut să se încline în fața unui autor de 35 de ani. Argumentul nu părea valabil dacă ne gîndim că un Hollywood mult mai conservator acceptase cu 42 de ani în urmă să acorde toate onorurile unui tînăr de numai 27 de ani, Orson Welles...

Pe lîngă absența din palmares a lui *E.T.*, încă o surpriză a ediției a constituit-o apariția unui alt film pacifist, dar al cărui mesaj venea chiar de pe Terra: *Gandhi*, în regia lui Richard Attenborough.

În istoria de pînă atunci a instituției premiilor Oscar, cîteva filme cumulaseră la o aceeași ediție opt statuete: *Pe aripile vîntului, Un om pentru eternitate, Pe chei, My Fair Lady* și *Cabaret*, dar nici unul nu le totalizase pe cele mai importante.

(Aici se cere neapărat o paranteză. Ediția 1984 va adăuga încă un titlu acestor excepții: *Amadeus* de Milos Forman. Cele opt Oscaruri ce au revenit filmului încununează opera regizorului din ultimul deceniu, timp în care a lucrat pe mai multe meridiane.

Recompensînd simfonia cinematografică dedicată vieții, muzicii și geniului lui Wolfgang Amadeus Mozart, AMPAS a recunoscut nu numai desăvîrșirea profesională a regizorului, ci s-a lăsat captată și de criteriile tematice și de atractivitate, aflate dintotdeauna la mare preț la Hollywood. *Amadeus* este un film biografic; eroul titular este un personaj ilustru; acțiunea antrenează în desfășurarea ei, în mod egal, doi eroi (avem din nou prezent tandemul de caractere, așa cum a fost lansat din anii '60); unul dintre eroi parcurge într-o cadență dramatică drumul de la copilărie la moarte, pretext de repetată schimbare a măștii eroului — și nu este de mirare că dintre cei doi actori principali, ambii printre cei cinci candidați la Oscar, a fost preferat nu interpretul lui Mozart (Tom Hulce), ci cel al lui Salieri (actorul arab. F. Murray Abraham), așa cum încă de la primele ediții au fost laureați interpreții unor asemenea roluri: Zola, Pasteur, Henric al VIII-lea etc.; filmul are prin concepția regizorală amploarea unui superspectacol; *story*-ul ne poartă din nou în lumea culiselor artei, conducîndu-ne chiar în laboratorul intim de creație al artiștilor, motiv față de care Hollywoodul s-a arătat întotdeauna atît de sensibil; direcția de idei a filmului are o țintă dublu contestatară atît față de coaliția mediocrității, cît și față de potentați, oricînd gata să sufoce arta și pe artiști; în sfîrșit, și nu în ultimul rînd, *Amadeus* corespunde modei recente a filmelor-operă: Forman nu își dedică filmul numai unei singure opere — așa cum au făcut-o în ultimii ani Zeffirelli, Rosi, Saura, Godard — ci realizează un adevărat compendiu cinematografic al celor mai cunoscute și iubite opere compuse de Mozart. La toate acestea să adăugăm „tușa"-Forman. Era greu, chiar imposibil, ca *Amadeus* să nu lase în urmă pe toți adversarii.)

O întrebare apare de la sine: prin ce a putut convinge filmul unui englez — pornit pe urmele lăsate în istorie de un gînditor și luptător indian — pe cei 3 950 de membri ai AMPAS să-i acorde voturile pentru: cel mai bun *film, regie, interpretare, scenariu original, imagine, montaj, decoruri* și *costume?* Cu atît mai mult cu cît înfățișa o realitate atît de depărtată de cea americană, cum este cea a lumii a treia. Răspunsul mi s-a impus încă de la prima vizionare a filmului: prin simplitatea și sinceritatea formulei artistice prin care Attenborough a ajuns la esența umană, politică și filosofică a personajului său. O simplitate și o sinceritate la care probabil nu poți ajunge decît după ani și ani de studiu și mai ales de devoțiune față de o idee, de un personaj, de o operă, așa cum a făcut-o autorul filmului.

Richard Attenborough era un cunoscut actor de teatru și de cinema — debutase într-un film de război în 1942, *In Which We Served, (De partea cui am luptat)*, — cînd, în 1962 (avea atunci 39 de ani), citește din întîmplare o biografie a celui ce a fost supranumit pentru prima dată Mahatma

(adică „suflet mare") de către poetul național al Indiei, Rabindranath Tagore. Șocul produs de viața lui Gandhi asupra actorului britanic a fost determinant. El hotărăște să se facă regizor numai și numai pentru a dedica într-o zi un film celui ce a știut prin sacrificiu și curaj să impună Indiei — atunci de 350 de milioane de locuitori — singura doctrină potrivită cu tradițiile și realitățile ei, aptă să transforme slăbiciunea celor mulți în forță, iar după aproape trei decenii de nonviolență să obțină independența țării sale.

Demersul lui Attenborough nu a fost ușor. Din 1962, începe seria călătoriilor de documentare în India. Și astăzi, văzîndu-i filmul, nu se poate să nu fii frapat de profunzimea cu care a înțeles și a redat trăsăturile acestui popor atît de divers, comunitatea unei spiritualități în care s-au adunat laolaltă atîtea rase și religii. În Anglia, Attenborough găsește un aliat neașteptat în lordul Mountbatten, ultimul vicerege al Indiei coloniale, care îi înlesnește o întîlnire cu primul premier al Indiei independente, Jawaharlal Nehru. Acesta îl încurajează și îi dă un sfat, de care, se vede, a ținut seama: *„Oricum vei realiza acest film, nu-l zeifica pe Gandhi. Era mult prea mare ca om"*.

Attenborough își începe ucenicia de regizor cu filme care pot să-l apropie prin problematica și anvergura lor de proiectul vieții sale. Este vorba de două filme politice și de război cu figurație numeroasă și cu multe personaje: *What a Lovely War (Ce război drăguț)* și *Un pod prea îndepărtat;* de asemenea realizează un film biografic dedicat copilăriei și primei tinereți ale unui mare om politic: Winston Churchill. Joacă apoi tot felul de roluri în tot felul de filme, pentru a aduna fondurile necesare menținerii proiectului său indian pe masa de lucru. În sfîrșit, după 19 ani reușește să-și vadă visul împlinit.

„Nici o biografie nu poate fi cuprinsă în totalitatea ei. Cu atît mai mult cînd este vorba de un om care a schimbat cursul istoriei unei țări și a dat lumii o nouă cale de îndreptare, cea prin nonviolență", spunea Attenborough prudent față de posibilele rezerve ale exegeților vieții și operei lui Gandhi. Filmul durează trei ore și șapte minute, acțiunea începînd cu perioada experienței lui Gandhi în Africa de Sud (unde în 1893, ca tînăr avocat, absolvent al Facultății de Drept din Londra, va face pentru prima dată cunoștință cu brutala practică a apartheidului) și continuînd pînă la asasinarea sa, la 30 ianuarie 1948. Regizorul lasă în afara filmului o mul-

țime de fapte, de evenimente și de etape importante din viața lui Gandhi, severa selecție se concentrează însă asupra semnificațiilor în epocă ale personalității sale.

În cele două decenii, puțini producători s-au arătat dispuși să investească bani într-un film ce părea atît de riscant și — spuneau unii — lipsit de interes. Iar cînd se arătau gata să o facă, ei cereau garanția unei supervedete în rolul titular. Richard Burton, Alec Guinness, Robert de Niro și mulți alții i-au fost rînd pe rînd propuși, în funcție de voga lor, ca interpreți pentru Gandhi. Dar Attenborough știa prea bine că numai un indian ar fi putut să redea pe ecran toată mîndria și umilința, tenacitatea și subtilitatea, privațiunea liber consimțită și exaltarea, în sfîrșit, concretețea și spiritualitatea acestui om de excepție. Attenborough sfîrșește prin a impune un actor de teatru, englez după mamă, dar indian după tată și care nu făcuse niciodată film.

Și iată că o altă întrebare se impune: cum a convins Ben Kingsley, interpretul rolului Gandhi, pe cei 3 950 de jurați americani să-i dea votul pentru cel mai bun actor al anului, cînd în competiție se aflau Jack Lemmon, Dustin Hoffman, Peter O'Toole și mai ales Paul Newman într-un remarcabil rol de compoziție în *The Verdict (Verdictul)*, ultimii doi pentru a șaptea și respectiv a șasea oară candidați la Oscar, dar niciodată cîștigători?

Răspunsul este același ca pentru întregul film: prin simplitatea și sinceritatea jocului prin care a atins complexa esență a personajului. Simplitate construită în bună parte și pe dialog. Un dialog scris de fapt de însuși Gandhi, Nehru și Azad, cei trei mari făuritori ai Indiei moderne și independente, căci Attenborough a transformat în replici vii corespondența dusă între Bombay, Delhi și Calcutta de cei trei bărbați. Filmul le împrumută astfel, cît se poate de firesc, cultura, noblețea și forța. O face fără să epateze, cu o rigoare clasică, evitînd să folosească India și indienii drept culoare locală, în ciuda imaginii picturale sau a figurației de la fața locului totalizînd pe întreg filmul un milion de oameni!

Într-o lume trăind din ce în ce mai mult amenințarea escaladei înarmărilor nucleare și pîndită la tot pasul de acte teroriste, speranța în înțelegerea oamenilor, reînnoită de filmul *Gandhi*, nu putea fi ignorată. Se poate presupune că în exemplul lui Gandhi cineaștii americani au văzut, în ciuda diferențelor de esență, și o speranță pentru rezolvarea proprii-

lor litigii, printre care cele de ordin rasial, presupunere confirmată și de „Premiul pentru pace Martin Luther King" ce i-a fost acordat autorului.

Dar o asemenea logică nu a putut consola pe cel socotit a fi marele păgubit, Steven Spielberg, în ciuda celor patru Oscaruri obținute, dar mai puțin semnificative. *E.T.* aducea tot un mesaj de pace. Dar o pace venită deocamdată dintr-o lume imaginară și oricum despărțită de Terra de o distanță de milioane de ani lumină. Probabil că jurații Academiei s-au gîndit că recompensa maximă pentru mesajul pacifismului intergalactic mai poate întîrzia și că problemele Terrei sînt mai aproape și se cer a fi și grabnic rezolvate. Fără violență. Cine ar putea să-i contrazică?

Alan J. Pakula aducea prin tabloul traumelor supraviețuitorilor holocaustului celui de-al doilea război mondial din *Sophie's Choice (Alegerea Sofiei)* tot un emoționant mesaj de pace. *„Eram copil cînd l-am auzit pe Hitler la radio cu vocea sa declamatorie și distorsionată, și îmi amintesc că înțelesesem pe loc că, dacă Hitler ar ajunge vreodată în America, aș fi în mare încurcătură"*, mi-a spus autorul filmului în discuția avută la București în vara anului 1983 — după ce *Alegerea Sofiei* adusese Oscarul interpretei sale Meryl Streep, iar Pakula fusese reconfirmat „regizorul femeilor" — trofeul prezent adăugîndu-se celui cîștigat de Jane Fonda în *Klute* și candidaturii Lizei Minnelli, în rol de debut cu *Cucul steril*. Dar nu numai pentru statuetele acordate actrițelor sale căpătase Pakula reputația de „regizorul femeilor", ci pentru că din nou el așeza în centrul declanșării dramei un personaj feminin, reluînd, într-un alt context, motivul celor două filme anterioare: bărbatul ca salvator eșuat al complexelor, spaimelor sau obsesiilor feminine. O poloneză care a supraviețuit lagărelor de concentrare naziste, după ce și-a pierdut familia și copiii ajunge în Statele Unite. Aici doi bărbați, amîndoi îndrăgostiți de ea, încearcă să o salveze de nălucile trecutului. Dar nici unul dintre ei nu este scutit de propriile angoase și dezechilibre. Două dintre cele trei personaje vor eșua. Singur scriitorul va ieși brusc maturizat din experiența pasiunii și prieteniei brutal îngemănate. Filmul transcria paginile *bestseller*-ului omonim a lui William Styron, scriitor la rîndul său obsedat de faptul că în timp ce în Europa milioane de oameni fuseseră exterminați în camere de gazare, tinerii americani se preocupau să mai dea jos cîteva kilograme ca să poată intra în marină, sau de întîlnirile de sîmbătă

seara. După *Cabaret* și *Julia*, *Alegerea Sofiei* adăuga o nouă partitură la simfonia antifascistă a cineaștilor americani.

Tot împotriva opresiunii și a exterminării oamenilor pentru credințele lor s-a ridicat pledoaria regizorului Costa Gavras și a coscenaristului său Donald Stewart — recompensați cu un Oscar — din *Missing (Dat dispărut)*. Acțiunea se petrece în Chile, în zilele următoare loviturii de stat în care și-a găsit moartea președintele Allende. Un ziarist și romancier american de 30 de ani, Charles Horman, atașat cauzelor progresiste, fiul unui mare businessman cu platformă politică la Washington, descoperă că activitatea CIA nu a fost străină de cele întîmplate și că evenimentele avuseseră loc chiar cu sprijinul ambasadei americane. Tînărul e arestat de poliția chiliană la 17 septembrie 1973 și dispare. Tatăl (Jack Lemmon), sosit de grabă la fața locului, încearcă să afle, împreună cu nora sa (Sissy Spacek) ce se întîmplase. După o săptămînă de investigații, în urma presiunilor exercitate asupra ambasadorului american, trupul neînsuflețit al fiului și respectiv soțului e identificat la morga din Santiago de Chile. Certificatul de deces confirmă că murise la 18 septembrie 1973. Pe căi ocolite, cei doi află că tînărul fusese asasinat chiar la cererea ambasadorului american, întrucît prin informațiile ce ajunsese să le dețină era socotit o persoană periculoasă.

Scandalul provocat de film s-a prelungit peste așteptări. Iată ce declara în acest sens actrița Sissy Spacek: *„Cînd am citit scenariul, n-am știut că este vorba de o poveste reală. În clipa cînd am aflat că lucrurile se întîmplaseră cu adevărat, m-am simțit deopotrivă emoționată și revoltată. Am simțit că aveam și eu o parte de răspundere în moartea lui Charles Horman, pentru că la vremea aceea eram atît de neștiutoare despre ceea ce se petrece în America Latină. După premiera filmului, am fost de-a dreptul flatată că Departamentul de stat l-a atacat. A fost pentru noi cea mai bună probă că nu greșiserăm. Din partea lor era cel mai prost lucru pe care puteau să-l facă. Abia așa au declanșat o serie de controverse. Dacă aș fi fost în locul lor, aș fi ignorat filmul cu totul, dar la noi este o vorbă: cîinele vinovat latră primul"*.

Declarația actriței a fost în bună măsură confirmată de procesele intentate, în ianuarie 1983, de ambasadorul S.U.A. la Santiago de Chile, Nathaniel Davis, și de alți doi membri ai ambasadei americane, împotriva Studiourilor Universal, a producătorului și a autorului romanului inspi-

rator, Thomas Hauser. Costa-Gavras era, de asemenea, citat. „*M-am implicat în elucidarea cazului Charles Horman* (tînărul ziarist dat dispărut) *şi personal şi profesional* — a declarat ambasadorul unor ziarişti americani — *şi dezmint că ar fi existat o legătură între el şi rechemarea mea la Washington, după o lună de la dispariţia lui Horman, pentru a fi numit director general la Foreign Service. Dar,* continua el, *trebuie să recunosc că afacerea mi-a afectat cariera*". În 1975, Nathaniel Davis a fost numit asistent pentru problemele africane al secretarului Departamentului de Stat. În acel moment, Organizaţia Unităţii Africane a cerut explicaţii oficiale, — caz fără precedent — guvernului american în legătură cu această numire, tocmai datorită suspiciunilor care planau asupra lui Davis. Deşi a fost confirmat în funcţia sa, după şapte luni a fost însă obligat să demisioneze. În 1977, Nathaniel Davis a fost numit profesor la Colegiul naval de război din Newport, Rhode Island.

Identitatea dintre film şi societate fusese împinsă pînă la o limită extremă, *story*-ul de pe ecran ajunsese să schimbe cursul scenariilor vieţii.

După *Toţi oamenii preşedintelui* şi *Network*, *Dat dispărut* venea să completeze cea mai necruţătoare tripletă filmică hollywoodiană faţă de realităţi contemporane americane.

Între toate aceste filme contestatare, o excepţie: *Un ofiţer şi un gentleman*. Film tandru şi dur, destul de conformist, punînd cu multă dibăcie arta în slujba propagandei pentru înrolarea tinerilor în armată. În contextul ultimilor 10—15 ani, *Un ofiţer şi un gentleman* (regia: Taylor Hackford) readucea, în ciuda izului său romantic şi în cu totul alt gen, ecoul îndepărtat al filmelor ce explicau necesitatea angajării în armată, cum o făcuseră *Sergentul York* în anii '40, *De aici pînă în eternitate* în anii '50 sau *Tora, Tora, Tora* la începutul deceniului opt. Cu Richard Gere — unul dintre noile staruri ale ecranului american — în rolul gentlemanului, filmul îşi asigură un succes de casă neaşteptat, plasîndu-se, în topul primăverii 1983, pe locul 2, după *E.T.* Interesant este însă că partenera lui Gere, Debra Winger, o altă stea în ascensiune, a simţit nevoia să se desolidarizeze de imaginea care o lăsa filmul, chiar înainte de gala premiilor Oscar. Ceea ce, în campania de presă ce precede momentul, era un lucru nemaiauzit. Dezicerea publică a unei tinere actriţe de un rol

de succes preciza însă nu numai o opinie personală, ci atitudinea noului Hollywood. Vechiul Hollywood recompensa cu un premiu Oscar pe interpretul ofiţerului (Louis Gossell jr.), aducînd implict un omagiu celor ce îşi dedică viaţa instrucţiei militare.

În contextul primilor ani ai ultimului deceniu, *Un ofiţer şi un gentleman* era însă singular. Nota dominantă în competiţia Oscarului au imprimat-o filmele adevărurilor răspicate, filmele contestării.

S-a vorbit şi s-a scris enorm, în special în critica europeană, despre felul în care producătorii americani au rentabilizat pînă şi contestaţia, explicînd astfel avalanşa de filme protestatare la Hollywood. Schimbarea nu a fost însă determinată de hotărîrea *businessmen*-ilor. Deşi — ca în orice industrie — criteriul fundamental al rentabilităţii nu s-a schimbat. Căci ce altceva a fost şi a rămas Hollywoodul dacă nu un Eldorado al industriei filmului american? Aşa cum la Pittsburg se produce oţel, la Detroit — automobile, la Seattle — „Boeing"-uri, la Hollywood se produc imagini în mişcare. Iar pentru ca industria să prospere, ele trebuie vîndute. De altfel, la Hollywood nimeni nu se sfieşte să declare cîştigul ca *prim scop* al artei filmului: „*Momentul actual în cinematograful american este foarte bun pentru că se fac filme care aduc foarte mulţi bani*", îmi preciza în vara anului 1980 Joe Coller, directorul departamentului de publicitate al Studiourilor 20th Century Fox. Iar Marc Rosenberg, vicepreşedintele Studiourilor Warner Bros., îmi numise cu francheţe axioma existenţei Hollywoodului: „*Sîntem încadraţi într-o industrie producătoare de bani. Meseria noastră este cîştigul*".

Pentru a face permanent faţă acestei curse, la Hollywood s-a declanşat tot de la început o benefică, dar acerbă competiţie a talentelor. Ele slujesc cu un ireproşabil profesionalism (fără de care nimeni nu intră în competiţie) triunghiul de aur: *acţiune, suspens, emoţionalitate,* datorită cărora ideile dramaturgiei filmului american trăiesc. Şi rezultatul este că, precum spune un cunoscător atît de subtil al Hollywoodului, romancierul Budd Schulberg: „*În ciuda incompetenţei, vulgarităţii, concesiilor, prostiei şi corupţiei, Hollywoodul va continua să producă opera de artă*". Aşa se explică de ce schimbarea la faţă a Hollywoodului s-a impus în special prin talentul cineaştilor capabili să rentabilizeze o artă angajată: „*Din antichitate, trecînd prin evul mediu şi pînă în prezent,*

creatorul, artistul nu a avut niciodată o condiție ideală. Arta s-a născut întotdeauna din această luptă" — îmi spusese tot atunci unul dintre cineaștii cei mai implicați în actualitatea Americii, Robert Redford.

Schimbarea impusă cu greu și în timp a fost și o consecință a evoluției și chiar a presiunii sociale reflectată și în creșterea exigențelor unui public maturizat de o epocă care a spulberat multe iluzii. Totuși, Hollywoodul nu poate fi acuzat de a fi încheiat doar un nou tîrg cu contestația, așa cum prea des și superficial s-a afirmat. Dimpotrivă, el poate fi admirat pentru că nu s-a temut să-și distrugă mitologiile și odată cu ele să sacrifice multe din credințele dragi Americii, înlocuindu-le cu o imagine mai lucidă, mai profundă, mai stingheritoare, dar mai adevărată. Important este că aceste noi filme despre America au fost făcute chiar de cineaști americani, în America. Au fost făcute cu talent, convingere și o imensă cunoaștere a artei și științei filmului, în așa fel încît ele și-au cucerit o imensă audiență, cu nimic mai prejos decît cea a filmelor de pur divertisment, dovedindu-se pe măsura exigențelor unui public de la sfîrșit de secol și de mileniu. Importanța și valoarea lor au fost recunoscute în toată lumea.

Cele mai bune dintre cele mai bune filme reținute în palmaresul premiilor Oscar — cu toate omisiunile, inconsecvențele sau exagerările Academiei, la cele 55 de ediții de care se ocupă volumul de față — se identifică cu însăși istoria cinematografului american. După toate crizele și incertitudinile, rivalitățile și invidiile, traumele psihologice și seismele concurenței tehnologice, care au pus la încercare în atîtea rînduri Cetatea filmului, ea a continuat, cum se spune prin părțile locului, „*to know what it knows and to be still in the business*" („să stăpînească profesia și să prospere").

În evoluția Hollywoodului, premiile Academiei de arte și științe ale filmului american au jucat incontestabil un rol determinant prin girul lor de prestigiu ca și prin publicitatea de care beneficiau implicit laureații: orice film premiat poate conta azi pe un plus de cîștig de peste 10 milioane de dolari, iar oricărui actor laureat i se dublează automat onorariul la viitoarele contracte.

Așa se explică de ce, de la începutul istoriei sale, s-a ivit o întrebare: într-o țară în care totul este de vînzare, poate fi cumpărat Oscarul?

Răspunsul a fost de fiecare dată un categoric: „Nu". Votul secret al fiecărui membru al Academiei — mi-au argumentat toți interlocutorii mei din America — nu poate fi cumpărat cu nici un preț.

În anii de început se presupunea că fiecare membru al Academiei era interesat să voteze pentru filmele studioului unde lucra, creșterea prestigiului respectivului studiou atrăgînd prosperitatea salariaților săi. Dar numărătoarea voturilor arăta că lucrurile nu stăteau deloc așa. Odată cu apariția noului val al producătorilor independenți, o asemenea tactică se excludea de la sine. Atunci a apărut, cu o forță mai mare ca niciodată în trecut, ofensiva publicitară în jurul unor filme, procedeu prin care se căuta să se exercite o presiune indirectă asupra celor împuterniciți să voteze. Dar s-a dovedit că nici publicitatea nu poate avea rolul hotărîtor.

Dintre exemplele notorii citez pe cel al lui John Wayne care, în 1960, în tripla sa calitate de producător, regizor debutant și, firește, de interpret, a investit o avere în reclama filmului *The Alamo* (o poveste din 1836 despre cuceritorii Far Westului). Cum singur a declarat: „*Ne-am bătut pentru premiile Oscar mai aprig decît au făcut-o cei din Alamo pentru viețiile lor !*" Wayne a reușit să aducă filmul său printre candidații la șase dintre categoriile Oscarului. Dar, pînă la urmă, s-a ales doar cu un premiu pentru coloana sonoră.

La ediția din 1982, Paul Newman ne furnizează un alt exemplu. Pînă atunci, el fusese de șase ori candidat, dar niciodată cîștigător. Acum era prezent în competiție cu un remarcabil rol de compoziție în *The Verdict (Verdictul)*. În tradiția marilor *story*-uri despre justiția americană, începută cu *12 oameni furioși*, *Verdictul* și respectiv rolul lui Newman (un avocat ratat, în pragul vîrstei a treia, dă și cîștigă o ultimă bătălie pentru adevăr) aveau contondența motivațiilor psiho-sociologice ale eroilor anilor '80. Newman, unul dintre primii favoriți ai publicului american, susține în favoarea rolului său, timp de trei luni, o campanie publicitară în presa scrisă, vorbită și televizată, apreciată a fi prin amploarea ei fără egal. Agentul său este chiar obligat să dea o dezmințire publică: „Newman nu a pus la cale nici o «vînătoare a Oscarului»". Și totuși, Oscarul celui mai bun actor al anului a revenit unui actor străin, complet necunoscut, debutant întîrziat în cinema: Ben Kingsley, în rolul lui Gandhi. Sau dimpotrivă, un film care nu s-a bucurat deloc de publicitate în Statele Unite, considerat a fi chiar nepopular, *Carele de foc*, a obținut în 1981 marele premiu și încă alte cîteva, ceea ce i-a adus în următoarele luni un plus de cîștig de 20 de milioane

dolari. Există de asemenea și cîteva excepții care infirmă regula relansării automat pe orbita succesului a actorilor laureați. În 1961, după ce Oscarurile celor mai buni actori în roluri secundare *(West Side Story)* au revenit Ritei Moreno și lui George Chakiris, cei doi nu și-au putut continua cariera la care îi îndreptățea succesul. Rita Moreno nu a primit timp de șapte ani nici un rol, iar partenerul ei a trebuit, din lipsă de oferte, să se reîntoarcă pe scenă.

Dar ce altceva a fost și a rămas competiția Oscarului dacă nu „serialul" cu cel mai mare suspens din cîte a produs vreodată Hollywoodul? Serial care a reușit să subjuge deopotrivă pe spectatori și pe participanți, chiar și pe cei mai recalcitranți.

Acum, la sfîrșitul acestei incursiuni în istoria premiilor Oscar, urmărită în dialog cu vîrstele societății americane din secolul cinematografului, este momentul să aflăm cum o privesc și unii dintre laureați. Iată cîteva din declarațiile lor la aniversarea semicentenarului Academiei:

Lewis Milestone: *„De la primul Oscar ce mi-a fost înmînat de Douglas Fairbanks în 1928, la o mică sărbătorire intimă de familie, pînă la interesul ce-l trezește azi decernarea Oscarurilor în întreaga lume, existența Academiei a ilustrat într-adevăr beneficiile culturale și educative pe care le-a adus de-a lungul a 50 de ani. Pentru mine Academia este Curtea supremă a ecranului".*

George Cukor: *„Mă număr și eu printre cei ce consideră premiile un lucru ignobil. Dar sînt premii și premii. Premiul Academiei este printre cele mai de preț, pentru că el reprezintă verdictul breslei oricum ar fi el; cîteodată nemilos, altă dată de o generozitate extremă.*

Cînd o tînără americană începătoare în ale teatrului a fost prezentată lui Sarah Bernhardt (aflată pe atunci către sfîrșitul remarcabilei ei cariere) drept «o mare actriță», steaua comediei franceze i-a spus: «Foarte bine, foarte bine, dar mai întîi să devii p o p u l a r ă *și abia pe urmă* m a r e. *Publicul nu greșește niciodată».*

Iată ce le răspund eu celor ce spun că Oscarul reprezintă un premiu de popularitate".

Loretta Young: *„Curînd după ce am luat Oscarul, prieteni înțelepți mi-au spus că statueta este doar moțul de frișcă al prăjiturii. Sînt de acord. Dar ce gust minunat are!*

Oscarul e ca și Rolls-Royce-ul, îmi dă sentimentul că sînt vedetă".

Elia Kazan: *„Am demisionat din Academie pentru că nu cred în liste, în primii zece, în premii și altele de acest fel. Toate astea nu mă împiedică să mă bucur din plin de cele două statuete cîștigate în 1945 și 1954!".*

Claude Lelouch: *„Nimic nu este mai suspect decît un premiu și nimic nu este mai plăcut decît să-l primești".*

Charlton Heston: *„Cînd ești ales candidat de către Academie, primești girul colegilor că ai fost cel mai bun. Cine dintre noi nu-și dorește o asemenea confirmare?".*

Katharine Hepburn: *„Premiile se dau. Premiile se cîștigă. Ele sînt rezultatul competiției și fie că ne place, fie că nu, de cînd ne naștem sîntem cu toții angajați într-o competiție. Și în fiecare competiție există o cumplită agonie. Pretindem că nu ne pasă dacă cîștigăm sau nu. Dar dacă te uiți la filmele acestor competiții, ce vezi? Lacrimi. Lacrimi la început. Lacrimi în timpul cursei. Lacrimi cînd cîștigi. Lacrimi cînd pierzi... Sînt angajată în această cursă și îmi pasă cu desperare dacă voi fi sau nu printre cei aleși... Premiile Academici sînt date cu bună-credință. Sînt încercarea de a onora o persoană sau un produs al industriei noastre. Și în esență și-au păstrat puritatea, simplitatea într-un cuvînt: adevărul".*

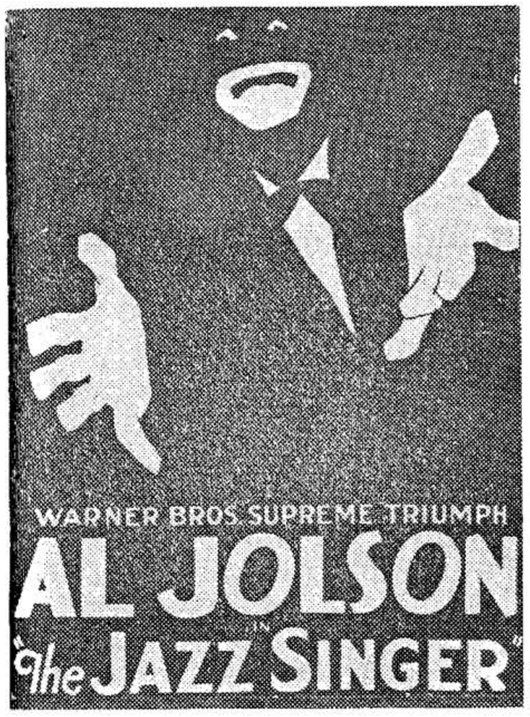
Yul Brynner: *„Cîteva sfaturi: 1. Mulțumește-te să fii candidat. 2. Cînd îți auzi numele strigat, fii atent să nu te împiedici pînă ce ajungi pe scenă, ceea ce-ți va asigura ca recompensă doar un rîs ieftin. 3. Nu pregăti niciodată cuvintele de acceptare pînă ce nu ai în mînă statueta. Altfel* speech-*ul pregătit te va urmări, în anii ce vor veni, ca un vis neîmplinit".*

Faye Dunaway: *„Succesul poate fi ceva relativ, gloria este trecătoare. Un Oscar rămîne dovada tangibilă a recunoașterii eforturilor tale".*

Ingrid Bergman: *„Aparțin unui grup de oameni care iubesc tradiția premiilor Academiei, numite în intimitate Oscar. Îmi dau seama că prea multe persoane consideră că prea mulți artiști au fost omiși și că prea mulți au căpătat premiul din rațiuni sentimentale. Cu alte cuvinte, după mai multe candidaturi ți se va da Oscarul pentru un rol mai puțin valoros. Nu am nimic împotriva acestor criterii sentimentale, dar nu pot fi de acord că o Greta Garbo sau un Ernst Lubitsch au fost uitați. Sau că lui Chaplin și Renoir li s-au dat premii*

speciale atît de tîrziu. În ciuda acestor omisiuni, Oscarul continuă să fie cel mai valoros premiu în filmul american. Şi chiar în întreaga lume. Nimeni nu poate tăgădui starea de emoţie împărtăşită de participanţii direcţi ca şi de milioanele de telespectatori în seara decernării Oscarurilor. Cît despre mine, privesc la cele trei statuete cu imensă mîndrie şi sînt extrem de fericită că le-am primit".

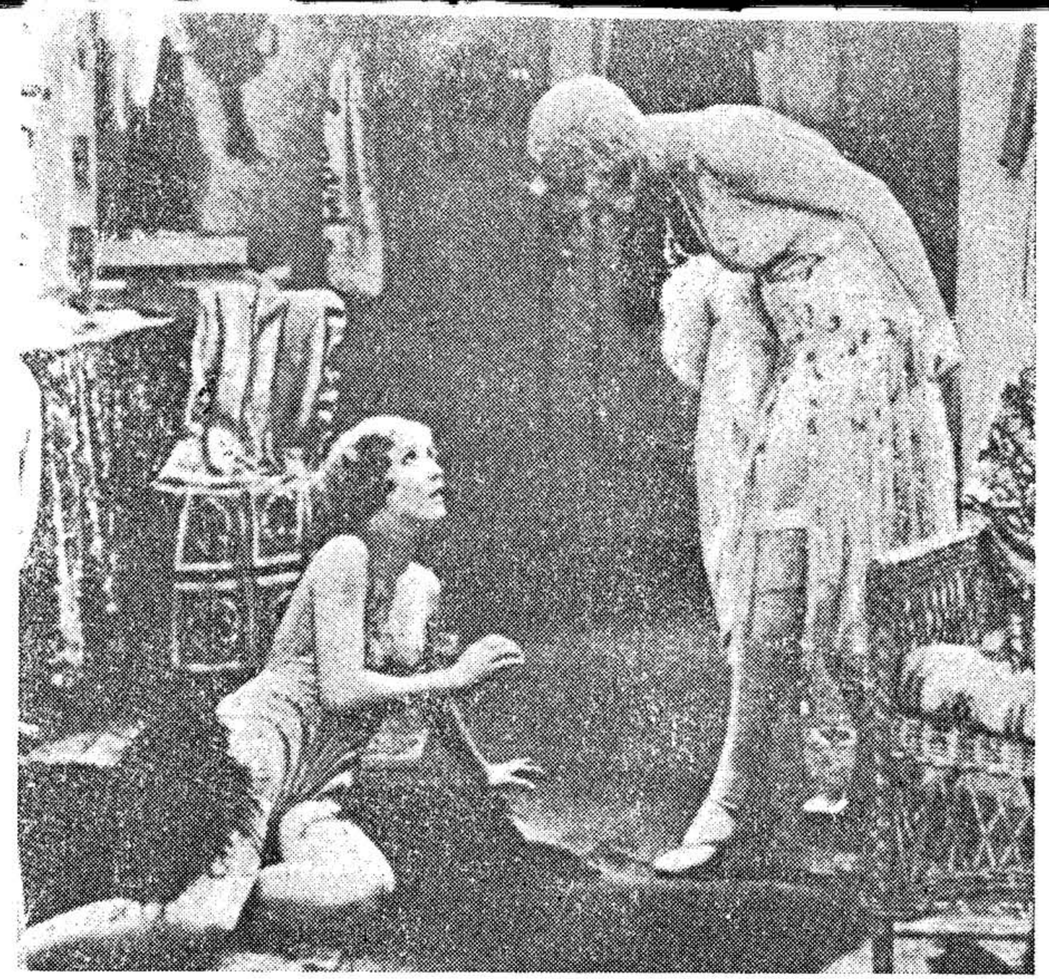
Lacrimi, glorie şi... dolari sînt cele trei cercuri ale paradisului laureaţilor Oscarului. Şi dacă o parte din strălucirea Olimpului starurilor de altădată s-a mai estompat, mirajul statuetei de aur a premiului Oscar nu a făcut decît să sporească.



Anii '20 :
ecranul „cîntă şi vorbeşte"

Primul film sonor : CÎNTĂREŢUL DE JAZZ (1927) ; *regia :* Alan Crosland.
1. Afişul de premieră ; 2. Un cadru cu Richard Tucker, Al Jolson şi May McAvoy.

3. Mary Pickford, faimoasa „logodnică a Americii", în COQUETTE (1929) ; *r.:* Sam Taylor.

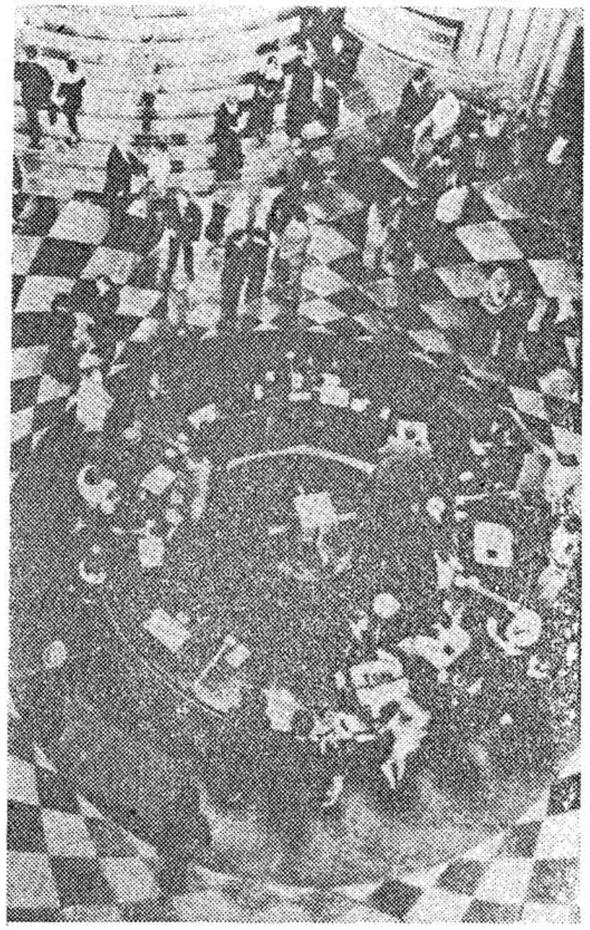


4. Un film dedicat eroilor aerului din primul război mondial : ARIPI (1927) ; *r.:* William Wellman. Cu Charles Buddy Rogers și Clara Bow.

5. Cel dintîi *musical:* MELODIILE BROADWAYULUI (1929) ; *r.:* Harry Beaumont. Cu Anita Page și Bessie Love.

6. Hollywoodul privește spre acoperișurile Parisului : Janet Gaynor și Charles Farrel în AL ȘAPTELEA CER (1927) ; *r.:* Frank Borzage.

Anii '30 :
ecranul se descoperă pe sine



7. Viața ca un joc la ruletă: GRAND HOTEL (1932) ; *r. :* Edmund Goulding. 7. Celebrul hol ; cîțiva dintre „jucători" : 8. Greta Garbo și John Barrymore ; 9. Joan Crawford și Wallace Beery.

10. Melodrama exotică : SHANGHAI EXPRESS (1932). *r. :* Josef von Sternberg. Cu Marlene Dietrich și Clive Brook.

11. Comedia „itinerantă" : S-A ÎNTÎMPLAT ÎNTR-O NOAPTE (1934) ; *r. :* Frank Capra. Cu Claudette Colbert și Clark Gable.

12. „Anii nebuni" ai stepului : Ginger Rogers și Fred Astaire în VREMEA DANSULUI (1936) ; *r. :* George Stevens.

13. Biografia unui celebru impresar : MARELE ZIEGFELD (1936) ; *r.* : Robert Z. Leonard. Cu Luise Rainer și William Powell.

14. Paul Muni recompensat cu Oscarul (1936) pentru rolul titular din PASTEUR. Alături, Bette Davis și Victor McLaglen.

15. După doi ani va primi și Bette Davis un Oscar pentru JEZEBEL (1938) ; *r.* : William Wyler.

16. Un prim plan în lumea interlopă : DENUNȚĂTORUL (1935) ; *r.* : John Ford. Cu Margot Grahame și Victor McLaglen.

17. În umbra doctorului Freud : Fredric March și Miriam Hopkins în DR. JEKYLL ȘI D-L HYDE (1932) ; *r.* : Rouben Mamoulian.

18. 1934 : doi „campioni“ ai Oscarului : Shirley Temple, cea mai tînără laureată (5 ani), și Walt Disney — deținătorul, în timp, al celor mai multe statuete de aur (31).

19. Regele „barbă albastră“ : Charles Laughton în VIAȚA PARTICULARĂ A LUI HENRIC AL VIII-LEA (1933) ; *r.* : Alexander Korda.

20. Același Laugthon contemplînd trofeul, alături de Norma Shearer și Fredric March.

21. Fay Bainter înmînează primul Oscar decernat unei actrițe de culoare : Fay Hattie McDaniel — dădaca din PE ARIPILE VÎNTULUI (1939) ; *r.* : Victor Fleming.

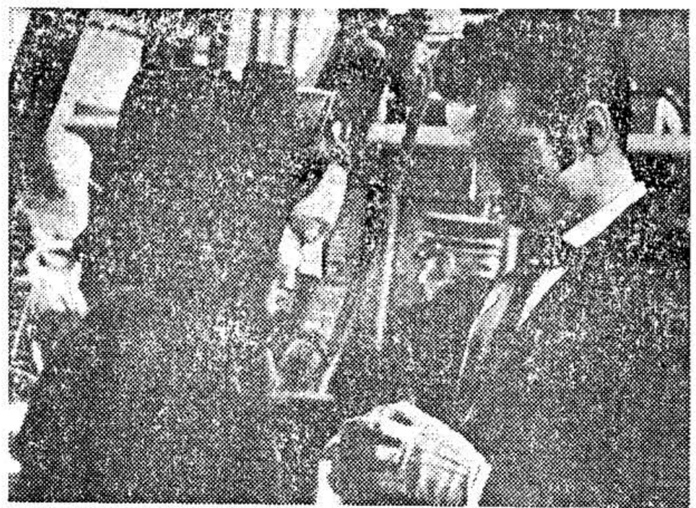
22. Vivien Leigh, fericita cîștigătoare a bătăliei pentru rolul lui Scarlett O'Hara, primind supremul elogiu de la Spencer Tracy.

Anii '40 : dragoste şi război

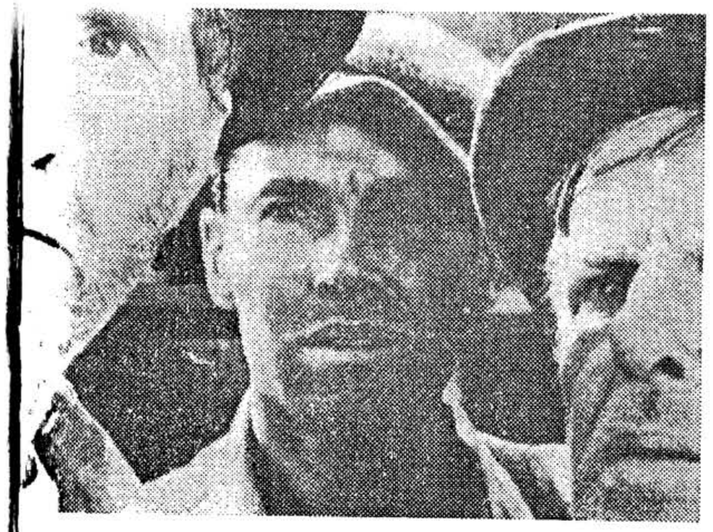
23. REBECCA (1940), cel dintîi film hollywoodian al maestrului suspensului, Alfred Hitchcock. Cu Joan Fontaine şi Laurence Olivier.

24. Hitchcock va rămîne printre marii absenţi din palmaresul Oscarului, dar stilul său face şcoală : Ingrid Bergman şi Charles Boyer în LUMINA DE GAZ (1944); *r.* : George Cukor.

25. Celia Johnson şi Trevor Howard în SCURTĂ ÎNTÎLNIRE (1945) ; *r.* : David Lean.



26. „Mîndrie şi prejudecată" în secolul trecut: Olivia de Havilland şi Montgomery Clift în MOŞTENITOAREA (1949) ; *r.* : William Wyler.



27. „Primul film de care Hollywoodul nu trebuie să se ruşineze" : FRUCTELE MÎNIEI (1940) ; *r.* : John Ford. Cu Henry Fonda.

28. Ginger Rogers (de astă dată fără să cînte sau să danseze), în KITTY FOYLE (1940) ; *r.* : Sam Wood.

29. Unul dintre „filmele oraşului" : UN WEEK-END PIERDUT (1945) ; *r.* : Billy Wilder. Cu Jane Wyman, Philip Terry şi Ray Milland.

30. Filmul se înrolează în bătălia antinazistă : Joan Leslie şi Gary Cooper în SERGENTUL YORK (1941); *r.* : Howard Hawks.

31. Un film-comandă devenit capodoperă : CASABLANCA (1942) ; *r.* : Michael Curtiz. Cu Ingrid Bergman şi Humphrey Bogart.

32. Frontul de acasă din Marea Britanie : Greer Garson şi Teresa Wright în DOAMNA MINIVER (1942) ; *r.* : William Wyler.

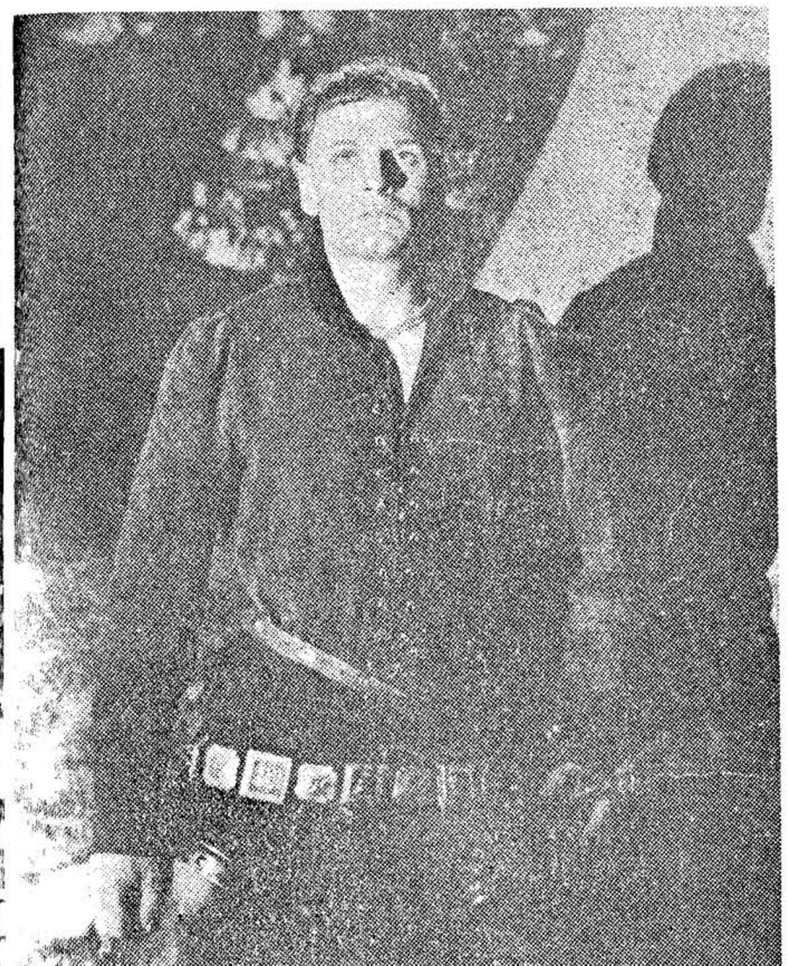
33. Nu, nu este o scenă dintr-un film : sînt cineaştii William Wyler, Sy Barlett, John Huston şi Anatole Litvak, decoraţi cu Legiunea de onoare (1945) pentru faptele lor de arme în cel de-al doilea război mondial.

34. Un început și un reper al filmului politic : TOȚI OAMENII REGELUI (1949) ; *r.* : Robert Rossen. Cu Broderick Crawford și Mercedes McCambridge.

35. 1949 : Olivia de Havilland (MOȘTENITOAREA) și Broderick Crawford (TOȚI OAMENII REGELUI) primesc statuetele de la James Stewart și Jane Wyman.

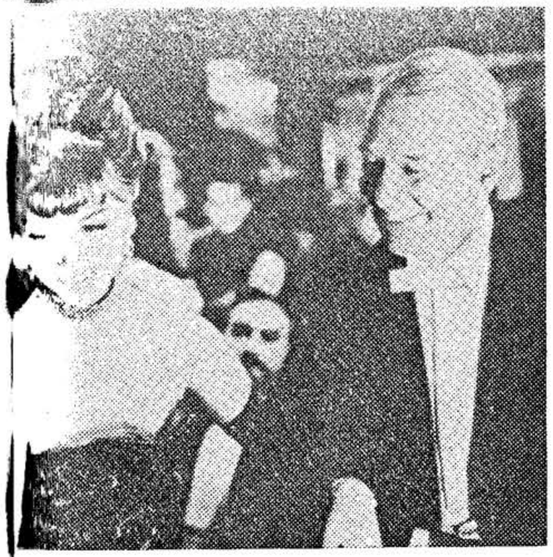
36. O primă „self-made woman" : Joan Crawford în rolul titular din MILDRED PIERCE (1945) ; *r.* : Michael Curtiz ; 37. „Cenușăreasa" Hollywoodului cîștigă trofeul fără să meargă la bal... Joan Crawford, fiind bolnavă, primește Oscarul la ea acasă.

38. 1949 : prima oară cînd un tată, actorul Walter Huston, și fiul său, regizorul John Huston, urcă împreună pe podiumul Oscarului (pentru COMOARA DIN SIERRA MADRE) ; alături de ei : Claire Trevor (pentru KEY LARGO ; *r.* : J. Huston).



39. Filmul unui debutant de 26 ani, menționat pînă azi în toate topurile celor mai bune zece filme din istoria cinematografului : CETĂȚEANUL KANE (1941) ; coscenarist, regizor și interpret principal : Orson Welles.

40. O dată cu HAMLET (1948) de Laurence Olivier, filmul istoric a căpătat un nou înțeles.



44. Hollywood contra Broadway : Leslie Caron și Maurice Chevalier în GIGI (1958) ; *r.* : Vincente Minnelli.

45. Basme postbelice : Audrey Hepburn și Gregory Peck în VACANȚĂ LA ROMA (1953) ; *r.* : William Wyler.

46. *In memoriam* George Gershwin : UN AMERICAN LA PARIS (1951) ; *r.* : Vincente Minnelli. Cu Leslie Caron și Gene Kelly.

47. Cea mai costisitoare cursă de cai din istoria Hollywoodului : Charlton Heston în BEN HUR (1959) ; *r.* : William Wyler.

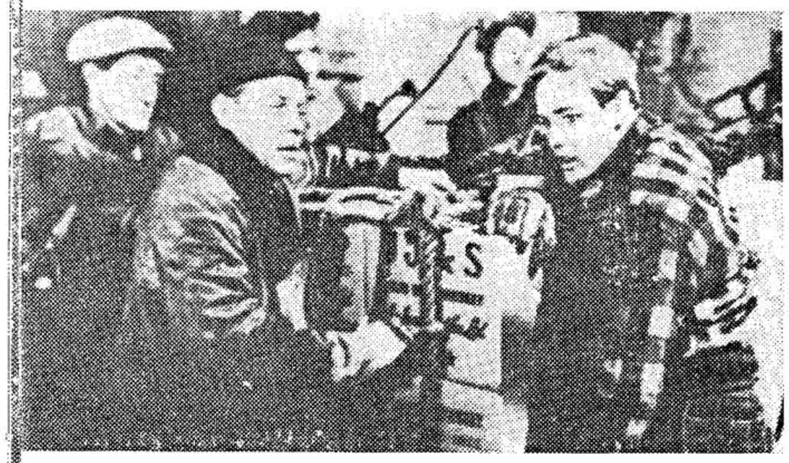
Anii '50 :
ecranul se mărește

41. Drumul spre gloria scenică, pavat cu... „bune intenții" : Anne Baxter și Bette Davis în TOTUL DESPRE EVA (1950) ; *r.* : Joseph Mankiewicz.

42. Frank Sinatra și Donna Reed, împreună cu cei ce le-au înmînat statuetele (pentru DE AICI PÎNĂ ÎN ETERNITATE, 1953 ; *r.* : Fred Zinnemann) : Mercedes Cambridge și Walter Brennan, laureați ai unor ediții precedente.

43. Dorothy Malone (STĂ SCRIS PE VÎNT), Anthony Quinn (VAN GOGH) și Yul Brynner (REGELE ȘI CU MINE) — primind Oscarul '56 de la o altă laureată : Anna Magnani.

48. Un precursor al „tinerilor furioşi" : James Dean în LA EST DE EDEN (1959) ; *r.* : Elia Kazan. Cu Julie Harris.



49. Răzvrătiţii de la poalele statuii Libertăţii : Marlon Brando în PE CHEI (1954) ; *r.* : Elia Kazan.

50. Un măcelar şi o fată bătrînă detronează starul şi eroul tradiţional: Betsy Blair şi Ernest Borgnine în MARTY (1955) ; *r.* : Delbert Man.

51. Războiul — o tragedie colectivă : Alec Guinness, William Holden, Jack Hawkins în PODUL DE PE RÎUL KWAI (1957) ; *r.* : David Lean.

52. Dragostea însingurăţilor : Anna Magnani şi Burt Lancaster în TRANDAFIRUL TATUAT (1955) ; *r.* : Daniel Mann.

53. Pentru prima dată pe ecranul american, un alb şi un negru legaţi într-o soartă comună : Sidney Poitier şi Tony Curtis în LANŢUL (1958) ; *r.* : Stanley Kramer.

54. Locuinţa-mărturie a urgiei naziste : casa familiei Frank (azi muzeu) din str. Prinsengracht, nr. 263, Amsterdam ; 55. Millie Perkins, interpreta *Annei* din filmul-mărturie JURNALUL ANNEI FRANK (1959) ; *r.* : George Stevens.

Anii '60 : musicalul și istoria

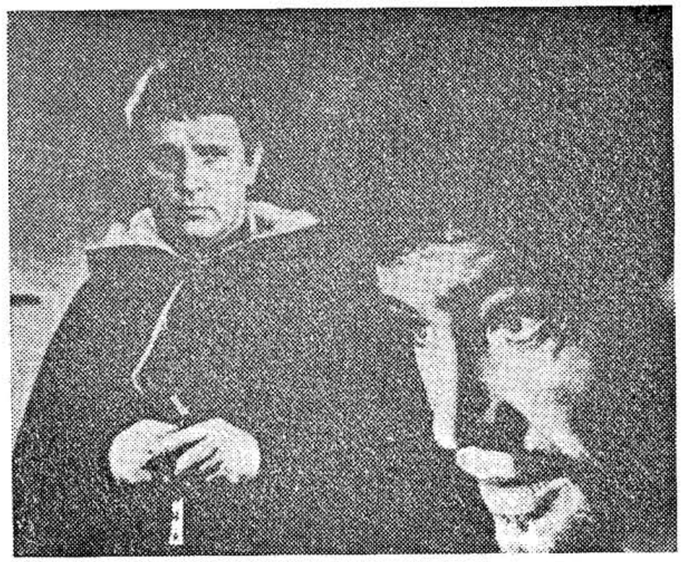
56. Musicalul în haine de toate zilele : Rita Moreno și George Chakiris în POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST (1961) ; *r.* : Robert Wise.

57. „Vrăjitorii" muzicale : Julie Andrews, Dick Van Dyke, Karen Dotrice și Mathew Garber în MARY POPPINS (1964) ; *r.* : Robert Stevenson.

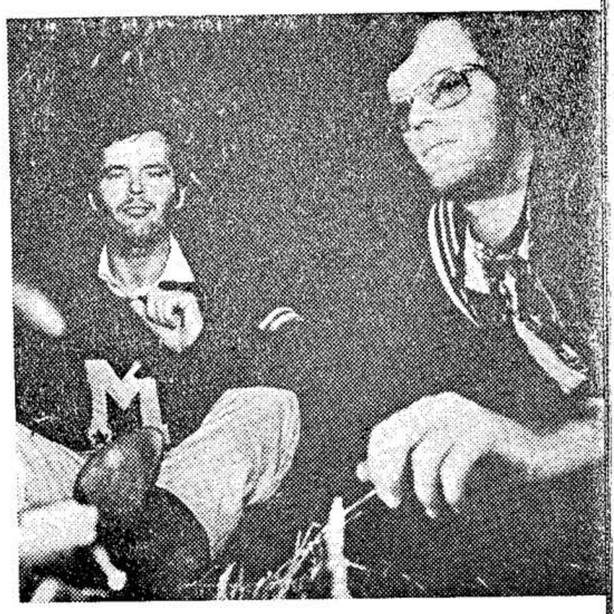
58. Amprentă dickensiană : Mark Lester și prietenii săi în OLIVER ! (1968) ; *r.* : Carol Reed.

Filosofia istoriei : 60. Richard Burton și Peter O'Toole în BECKET (1964 ; *r.* : Peter Glenville) ; 61. Katharine Hepburn și Peter O'Toole în LEUL ÎN IARNĂ (1968) ; *r.* : Anthony Harvey.

59. O supervedetă, Elizabeth Taylor, într-un superspectacol al antichității : CLEOPATRA (1963) ; *r.* : Joseph L. Mankiewicz.



Instantanee **la primirea** statuetei de aur. 62. Ediția 1960 : Peter **Ustinov** (SPARTACUS), **Shirley** Jones și Burt Lancaster (ELMER GANTRY), Elizabeth Taylor (BUTTERFIELD 8) ; 63. ed. 1962 : Gregory Peck (SĂ UCIZI O PASĂRE CÎNTĂTOARE). Cu Rosalind Russell ; 64. ed. 1964 : producătorul Jack L. Warner, Audrey Hepburn, Rex Harrison și regizorul George Cukor (MY FAIR LADY) ; 65. ed. 1965 : Julie Christie (DARLING).

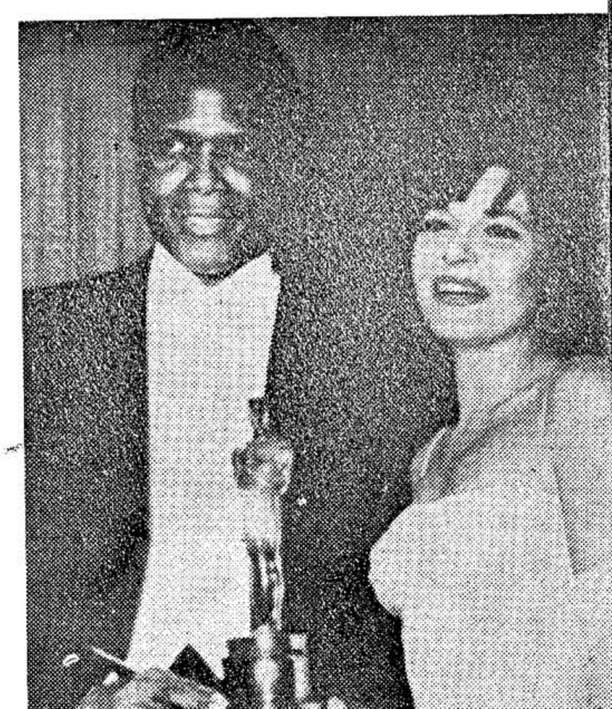


66. Un film european, argument împotriva cenzurii hollywoodiene : CIOCIARA (1960) ; cu Sophia Loren și Eleonora Brown ; *r.* : Vittorio De Sica.

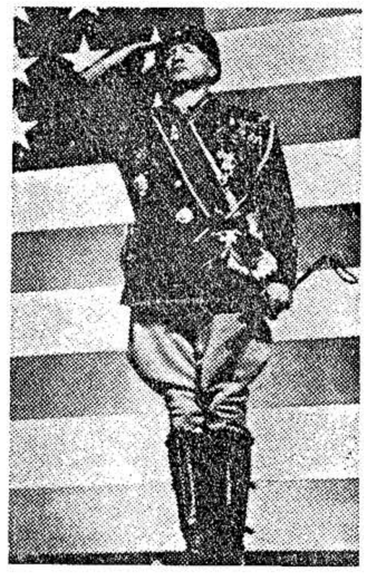
67. Rebeli din lipsă de ideal : Jack Nicholson și Peter Fonda în EASY RIDER (1969) ; *r.* : Dennis Hopper.

68. O problemă a problemelor în Statele Unite — egalitatea rasială : GHICI CINE VINE LA CINĂ ? (1967) ; *r.* : Stanley Kramer. Katharine Hepburn și Katherine Houghton pe platoul filmului.

69. Sidney Poitier primind Oscarul de la Anne Bancroft — nu pentru rolul de excepție din LANȚUL (1958), ci pentru CRINII DIN VALE (1963) ; *r.* : Ralph Nelson.



Anii '70 : „schisma" din conştiinţa Americii

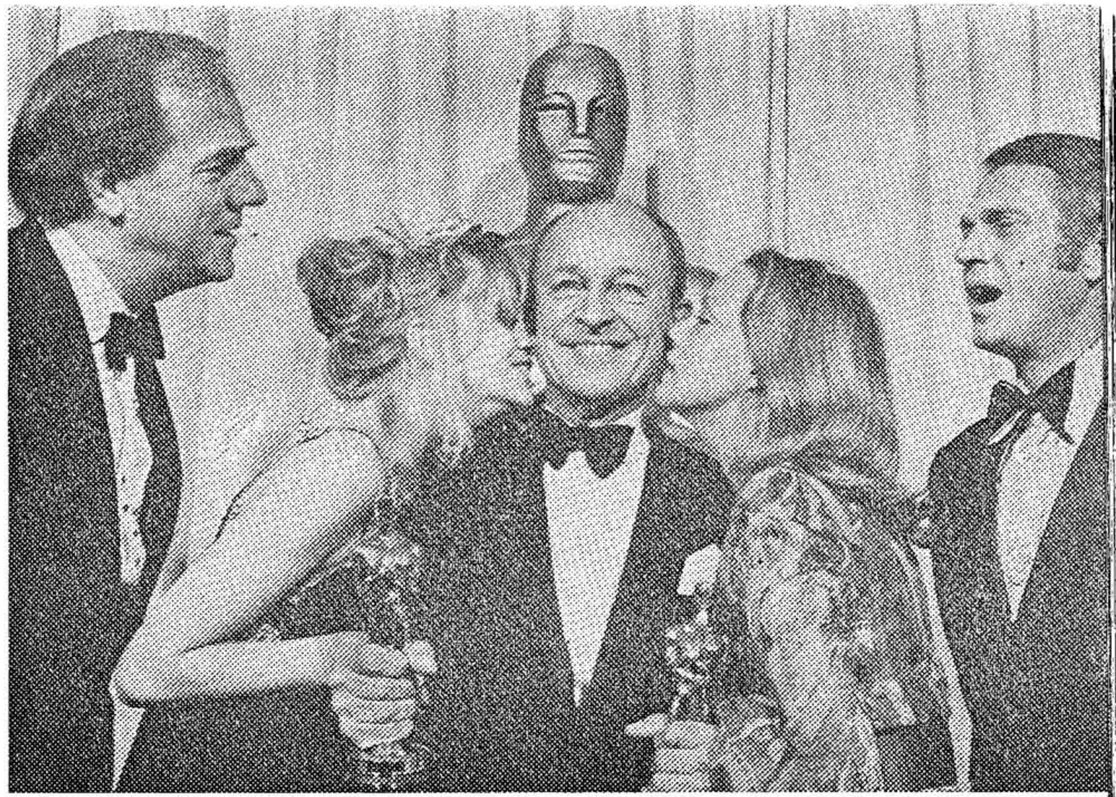


Faţă în faţă : 70. caricatura (MASH ; *r.* : Robert Altman) şi 71. elogiul (PATTON ; *r.* : Franklin J. Schaffner) faptelor de arme. Cu George C. Scott.

72. 1972 : Marlon Brando refuză statueta de aur pentru NAŞUL (I). Mesagera lui, Sacheen Littlefeather, le explică actorilor Liv Ullman şi Roger Moore motivele acestei atitudini.

73. Ingrid Bergman, laureată Oscar în 1944 (LUMINA DE GAZ), 1956 (ANASTASIA) şi, în imagine, 1974 pentru CRIMA DIN ORIENT-EXPRESS.

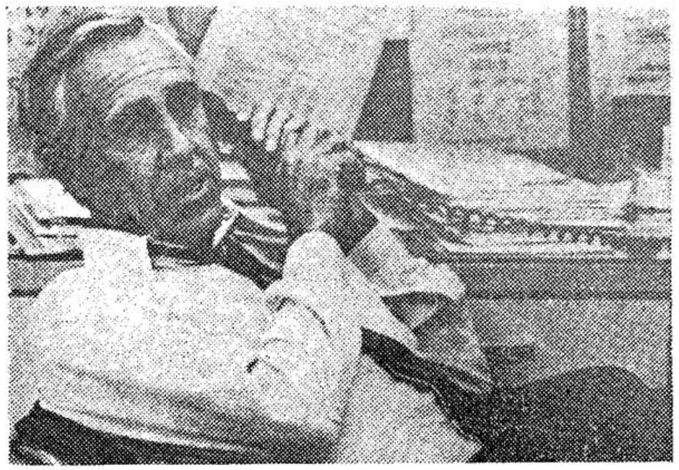
74. „Băieţii de aur" ai Americii : Robert Redford şi Paul Newman în CACIALMAUA (1973) ; *r.* : George Roy Hill.



75. Regizorul Franklin J. Schaffner primind Oscarul (1971). Îl felicită printre alţii : Goldie Hawn şi Steve McQueen.

76. Două generaţii : Diane Keaton primind statueta pentru ANNIE HALL (1977 ; *r.* : Woddy Allen) de la Janet Gaynor, prima actriţă laureată a Oscarului (AL ŞAPTELEA CER, 1927/1928).

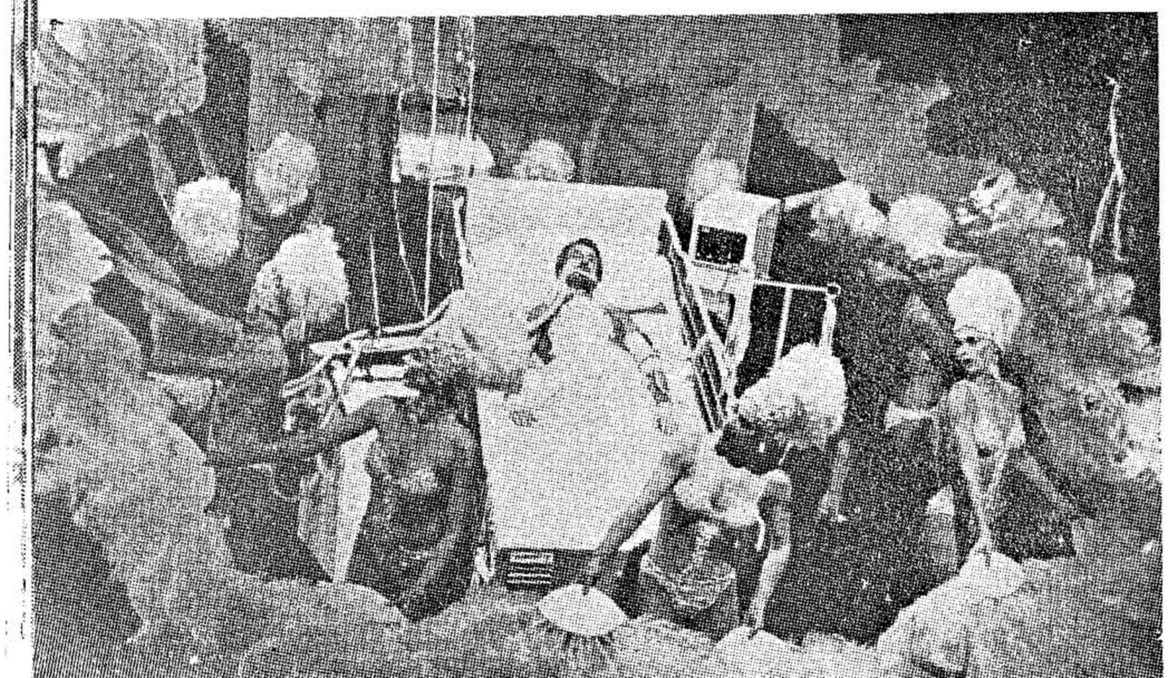
77. 1979 : Cary Grant îi înmînează lui Laurence Olivier un Oscar special, pentru întreaga sa operă.



78. Presa, „a cincea putere" în S.U.A. : TOȚI OAMENII PREȘEDINTELUI (1976) ; *r.* : Alan J. Pakula. Cu Jason Robards.

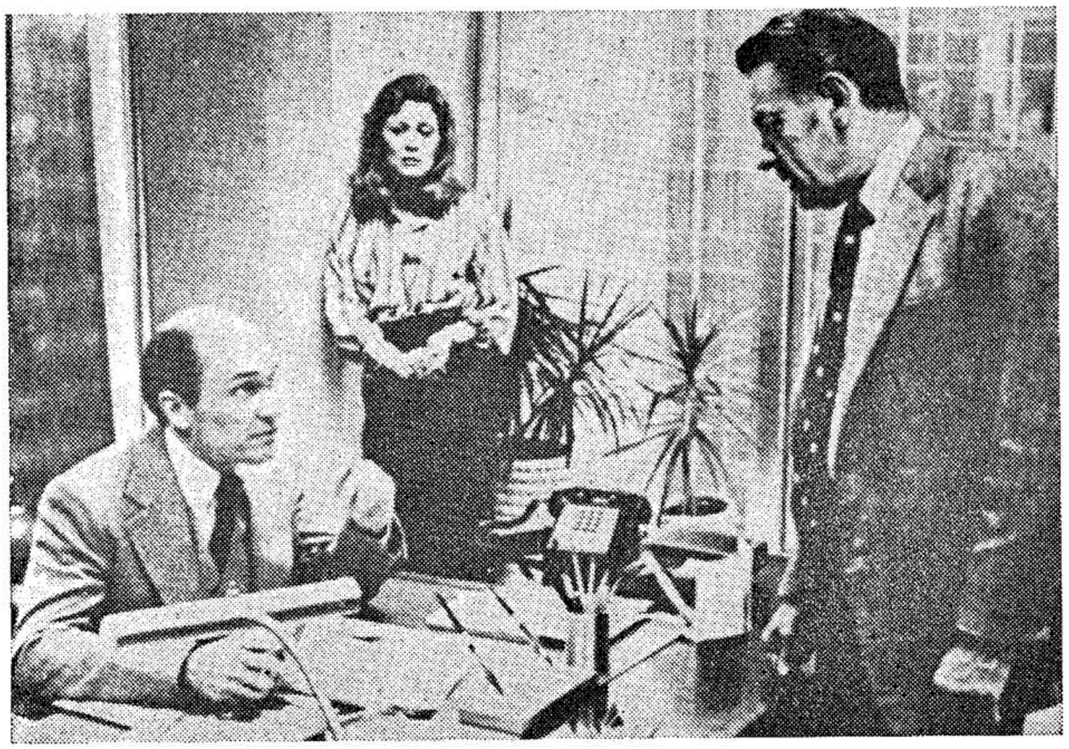
79. Femeia independentă nu mai beneficiază de *happy end* : Jane Fonda în KLUTE (1971) ; *r.* : Alan J. Pakula.

80. Primul *musical* tragic : ALL THAT JAZZ (1979) ; *r.* : Bob Fosse. Cu Roy Scheider.



Doi actori laureați pentru același personaj (la două vîrste) :

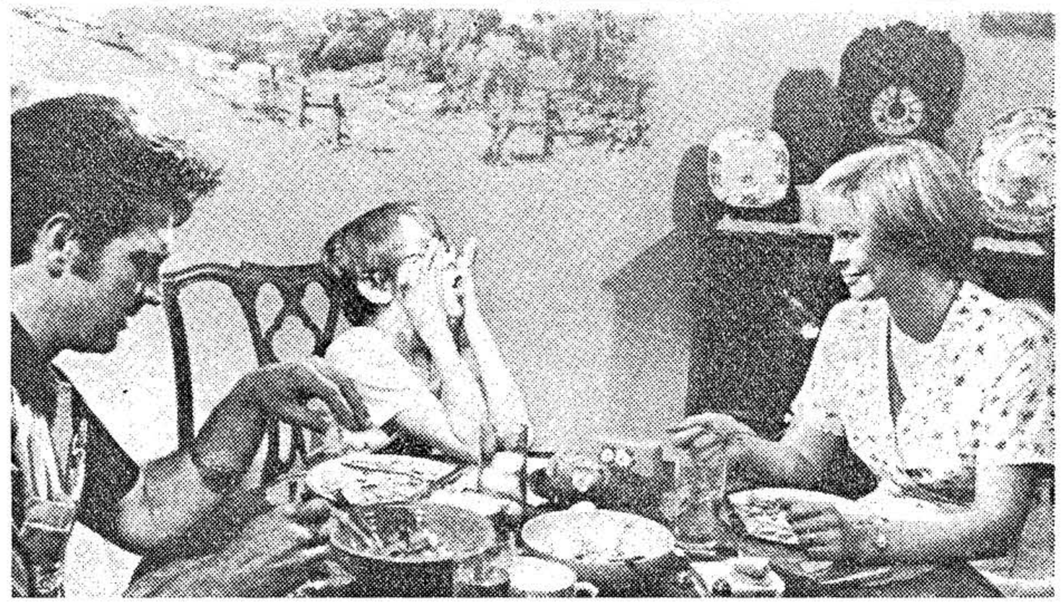
81. Marlon Brando (aici împreună cu „clanul") în NAȘUL I (1971) și 82. Robert de Niro, în NAȘUL II (1974) — ambele în regia lui Francis Ford Copolla.



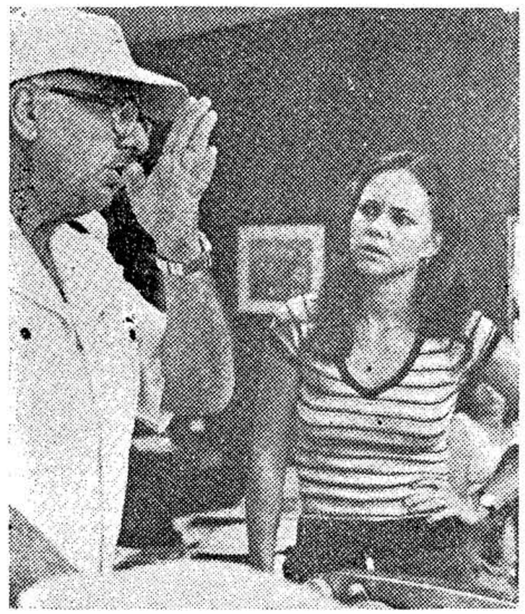
83. Alianța *showbusiness*-ului cu terorismul : Robert Duvall, Faye Dunaway, William Holden în REȚEAUA (1976) ; *r.* : Sidney Lumet.

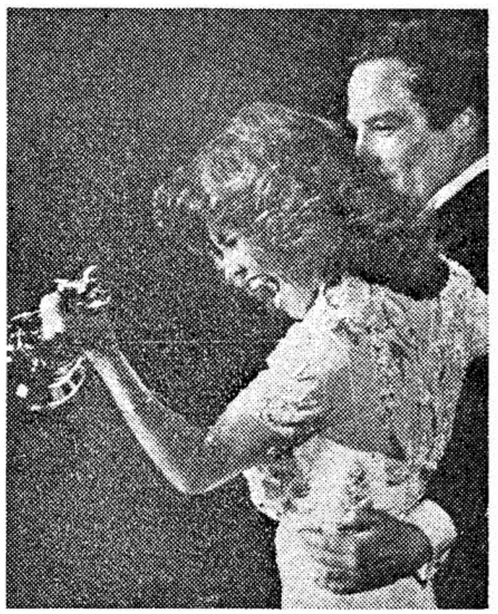
84. Liza Minnelli primind Oscarul de la tatăl ei, Vincente Minnelli, pentru *musicalul* politic CABARET (1972) ; *r.* : Bob Fosse ; 85. Alături de Joel Grey, şi el laureat al Oscarului pentru cel mai bun rol secundar din acelaşi film.

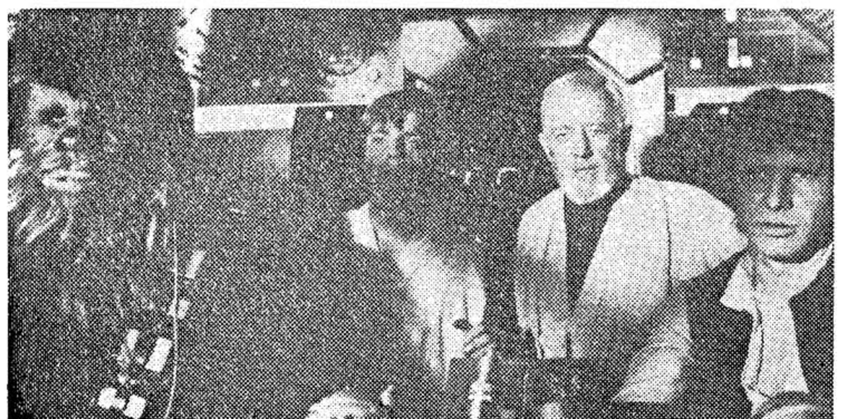
89. Un titlu devenit în numai cîţiva ani din metaforă ştiinţifico-fantastică, subiect pe agenda politică : RĂZBOIUL STELELOR (1977) ; *r.* : George Lucas.



Personaje feminine aşa ca în viaţă :
86. Ellen Burstyn în ALICE NU MAI LOCUIEŞTE AICI (1975 ; *r.* : Martin Scorsese) ; 87. Sally Feilds în NORMA RAE (1979 ; *r.* : Martin Ritt) ; 88. Primăvara 1980 : Sally Fields primind statueta de la Richard Dreyfuss pentru rolul titular din acest film.







Anii '80 : la rampă, politica

REDS (1982) : 90. John Reed, „ziaristul roșu", martorul celor „zece zile care au zguduit lumea" (regizor și interpret : Warren Beatty) și 91. „Sufrageta" Louise Bryant (Diane Keaton).

92. Filmul care a provocat rechemarea din post a unui ambasador : MISSING/DAT DISPĂRUT (1982) ; *r.* : Costa-Gavras. Cu Sissy Spacek și Jack Lemmon.

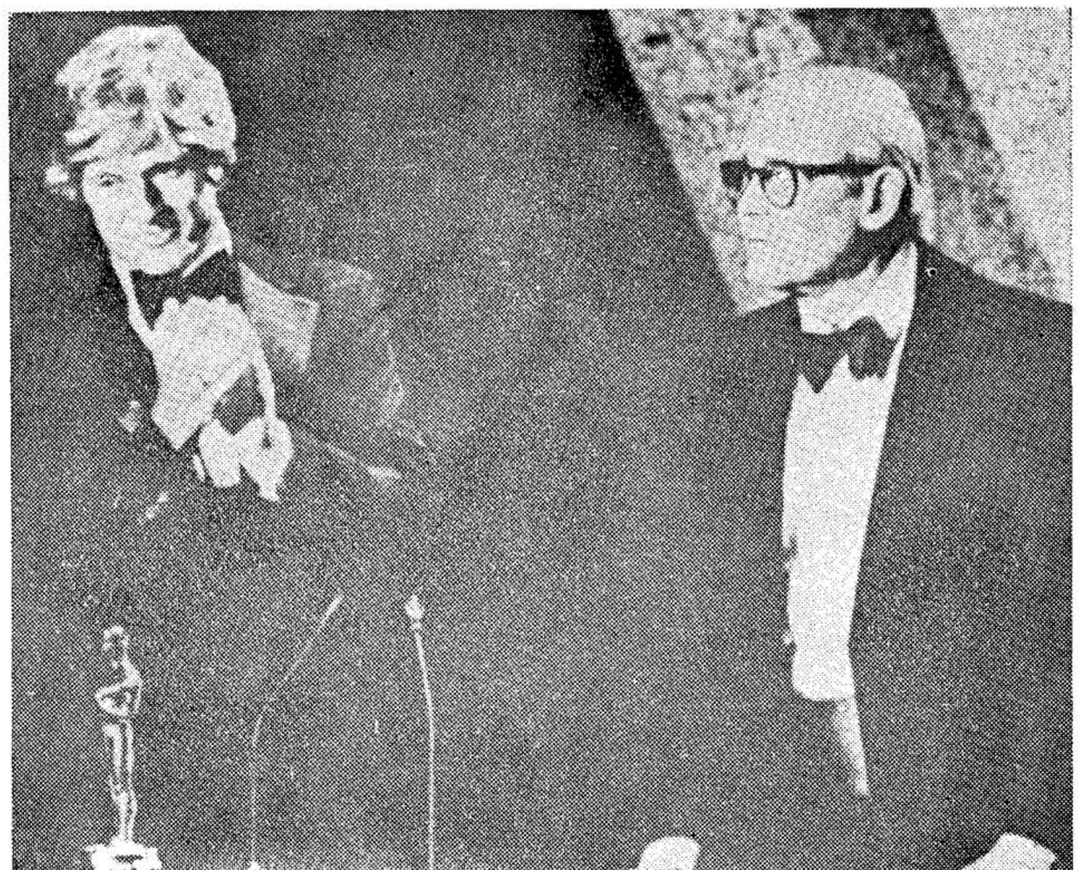
95. Destine zbuciumate la răscrucea ultimelor două secole : Nastasia Kinski în TESS (1980) ; *r.* : Roman Polanski.

93. Malaxorul fabricanților de glorie : Sissy Spacek, laureată pentru FATA MINERULUI (1980) ; *r.* : Michael Apted.

94. 20 de ani de creație răsplătită cu opt premii Oscar : Richard Attenborough, regizorul, și Ben Kingsley, interpretul lui GANDHI (1982).

96. „Love story" la vîrsta senectuții : PE LACUL AURIU (1981). În imagine Katharine Hepburn, Jane și Henry Fonda ; *r.* : Mark Rydell.

97. Henry Fonda, în sfîrșit, laureat al Oscarului ; Robert Redford a fost ales să-i înmîneze trofeul ce i s-ar fi cuvenit, pe drept, de foarte mulți ani.



Palmaresul premiilor Oscar

1927–1982*

CEL MAI BUN FILM

1927/28 Wings (ARIPI); *r.* William Wellman; *s.* Paramount.
1928/29 Broadway Melody (MELODIILE BROADWAY-ULUI; *r.* Harry Beaumont; *s.* M.G.M.)
1929/30 All Quiet on the Western Front (NIMIC NOU PE FRONTUL DE VEST; *r.*: Lewis Milestone; *s.* Universal)
1930/31 Cimarron (*r.* Wesley Ruggles; *s.* RKO Radio)
1931/32 Grand Hotel (*r.*: Edmund Goulding; *s.* M.G.M.)
1932/33 Cavalcade (CAVALCADA; *r.* Frank Lloyd; *s.* Fox)
1934 It Happened One Night (S-A ÎNTÎMPLAT ÎNTR-O NOAPTE; *r.* Frank Capra; *s.* Columbia)
1935 Mutiny on the Bounty (REVOLTA DE PE BOUNTY; *r.* Frank Lloyd; *s.* M.G.M.)
1936 The Great Ziegfeld (Marele Ziegfeld; *r.* Robert Z. Leonard; *s.* M.G.M.)
1937 The Life of Emile Zola (VIAȚA LUI EMILE ZOLA; *r.* William Dieterle; *s.* Warner Bros.)
1938 You Can't Take it With You (NU O POȚI LUA CU TINE; *r.* Frank Capra; *s.* Columbia)
1939 Gone With the Wind (PE ARIPILE VÎNTULUI; *r.* Victor Fleming; *s.* M.G.M.)

---

* Nu sînt menționate: premiile acordate doar la una sau două ediții (de exemplu, pentru: „cel mai bun asistent de regie", „cele mai bune efecte tehnice", „calitatea producției artistice", „coregrafie"); premiile strict științifice, extrem de numeroase (începînd din 1930/31), pentru perfecționarea tehnicilor filmului; premiile speciale cu care au fost distinse diferite personalități din lumea cinematografiei și din afara ei — ce s-au implicat în susținerea (adesea materială) și promovarea celei de-a șaptea arte. De asemenea, nu sînt incluse nici „Oscarurile" pentru filme de animație, documentare și scurt-metraje în general, domenii care nu fac subiectul acestui volum.

Abrevieri: regia = *r.*; studioul = *s.*

1940 **Rebecca** (*r.* Alfred Hitchcock; *s.* Selznick — U.A.)
1941 **How Green Was My Valley** (CASA DIN VALE; *r.* John Ford; *s.* 20*th* Century Fox)
1942 **Mrs. Miniver** (DOAMNA MINIVER; *r.* William Wyler; *s.* M.G.M.)
1943 **Casablanca** (*r.* Michael Curtiz; *s.* Warner Bros.)
1944 **Going My Way** (MERG PE DRUMUL MEU; *r.* Leo McCarey; *s.* Paramount)
1945 **The Lost Weekend** (UN WEEKEND PIERDUT; *r.* Billy Wilder; *s.* Paramount)
1946 **The Best Years of Our Lives** (CEI MAI FRUMOȘI ANI AI VIEȚII NOASTRE; *r.* William Wyler; *s.* Goldwyn — RKO Radio)
1947 **Gentleman's Agreement** (PE CUVÎNT DE ONOARE; *r.* Elia Kazan; *s.* 20*th* Century Fox)
1948 **Hamlet** (*r.* Laurence Olivier; *s.* Rank-Two Cities, V.I.)
1949 **All the King's Men** (TOȚI OAMENII REGELUI; *r.* Robert Rossen; *s.* Rossen — Columbia)
1950 **All Ablut Eve** (TOTUL DESPRE EVA; *r.* Joseph L. Mankiewicz; *s.* 20*th* Century Fox)
1951 **An American in Paris** (UN AMERICAN LA PARIS; *r.* Vincente Minnelli; *s.* M.G.M.)
1952 **The Greatest Show on Earth** (CEL MAI MARE SPECTACOL; *r.* Cecil B. DeMille; *s.* DeMille, Paramount)
1953 **From Here to Eternity** (DE AICI PÎNĂ ÎN ETERNITATE; *r.* Fred Zinnemann; *s.* Columbia)
1954 **On the Waterfront** (PE CHEI; *r.* Elia Kazan; *s.* Horizon — America, Columbia)
1955 **Marty** (*r.* Delbert Mann; *s.* Hecht-Lancaster, U.A.)
1956 **Around the World in 80 Days** (OCOLUL PĂMÎNTULUI ÎN 80 DE ZILE: *r.* Michael Anderson; *s.* Todd, U.A.)
1957 **The Bridge on the River Kwai** (PODUL DE PE RÎUL KWAI; *r.* David Lean; *s.* Horizon, Columbia)
1958 **Gigi** (*r.* Vincente Minnelli; *s.* Freed, M.G.M.)
1959 **Ben-Hur** (*r.* William Wyler; *s.* M.G.M.)
1960 **The Apartment** (APARTAMENTUL; *r.* Billy Wilder; *s.* Mirisch, U.A.)
1961 **West Side Story** (POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST; *r.* Robert Wise și Jerome Robbins; *s.* Mirisch B. & P. Enterprises, U.A.)
1962 **Lawrence of Arabia** (LAWRENCE DIN ARABIA; *r.* David Lean; *s.* Horizon—Spiegel—Lean, Columbia)
1963 **Tom Jones** (*r.* Tony Richardson; *s.* Woodfall, U.A.—Lopert)
1964 **My Fair Lady** (FRUMOASA MEA DOAMNĂ; *r.* George Cukor; *s.* Warner Bros.)
1965 **The Sound of Music** (SUNETUL MUZICII; *r.* Robert Wise; *s.* Argyle, 20*th* Century Fox)
1966 **A Man For All Seasons** (UN OM PENTRU ETERNITATE; *r.* Fred Zinnemann; *s.* Highland Films, Columbia)
1967 **In the Heat of the Night** (ÎN ARȘIȚA NOPȚII; *r.* Norman Jewison; *s.* Mirisch, U.A.)
1968 **Oliver!** (*r.* Carol Reed; *s.* Romulus, Columbia)
1969 **Midnight Cowboy** (COWBOY-UL DE LA MIEZUL NOPȚII; *r.* John Schlesinger; *s.* Hellman — Schlesinger, U.A.)

1970 **Patton** (*r.* Franklin J. Schaffner; 20*th* Century-Fox)
1971 **The French Connection** (FILIERA; *r.* William Friedkin; *s.* D'Antoni — Schine — Moore, 20*th* Century Fox)
1972 **The Godfather** (NAȘUL; *r.* Francis Ford Coppola; *s.* Ruddy, Paramount)
1973 **The Sting** (CACIALMAUA; *r.* George Roy Hill; *s.* Universal, Bill Phillips — George Roy Hill Film Production)
1974 **The Godfather,** Part II (NAȘUL, partea a II-a; *r.* Francis Ford Coppola; *s.* Coppola Company, Paramount)
1975 **One Flew Over the Cuckoo's Nest** (ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI; *r.* Milos Forman; *s.* Fantasy Films, U.A.)
1976 **Rocky** (*r.* John G. Avildsen; *s.* Chartoff-Winkler, U.A.)
1977 **Annie Hall** (*r.* Woody Allen; *s.* Rollins-Joffe, U.A.)
1978 **The Deer Hunter** (VÎNĂTORUL DE CERBI; *r.* Michael Cimino)
1979 **Kramer vs. Kramer** (KRAMER CONTRA KRAMER; *r.* Robert Benton; *s.* Stanley Jaffe Productions, Columbia)
1980 **Ordinary Peolple** (OAMENI OBIȘNUIȚI; *r.* Robert Redford; *s.* Wildwood Enterprises)
1981 **Chariots of Fire** (CARELE DE FOC; *r.* Hugh Hudson; *pr.* David Puttman)
1982 **Gandhi** (*r.* Richard Attenborough; *s.* Indo-British Films, Columbia)

CEL MAI BUN ACTOR

1927/28 **Emil Jannings:** THE LAST COMMAND *(ULTIMA COMANDĂ)* și THE WAY OF ALL FLESH *(ȘI TU VEI FI ȚĂRÎNĂ)*
1928/29 **Warner Baxter:** IN OLD ARIZONA *(IN BĂTRÎNA ARIZONA)*
1929/30 **George Arlis:** DISRAELI și THE GREEN GODDESS *(ZEIȚA VERDE)*
1930/31 **Lionel Barrymore:** A FREE SOUL *(SUFLET PRIBEAG)*
1931/32 **Wallace Berry:** THE CHAMP *(CAMPIONUL)*
1932/33 **Charles Laughton:** THE PRIVATE LIFE OF HENRY VIII *(VIAȚA PARTICULARĂ A LUI HENRIC AL VIII-LEA)*
1934 **Clark Gable:** IT HAPPENED ONE NIGHT *(S-A ÎNTÎMPLAT ÎNTR-O NOAPTE/NEW YORK—MIAMI)*
1935 **Victor McLaglen:** THE INFORMER *(DENUNȚĂTORUL)*
1936 **Paul Muni:** THE STORY OF LOUIS PASTEUR *(VIAȚA LUI LOUIS PASTEUR)*
1937 **Spencer Tracy :** CAPTAINS COURAGEOUS *(CĂPITANUL CURAJOS)*
1938 **Spencer Tracy:** BOYS TOWN *(ORAȘUL BĂIEȚILOR)*
1939 **Robert Donat:** GOODBYE MR. CHIPS *(ADIO, DOMNULE CHIPS)*
1940 **James Stewart:** PHILADELPHIA STORY *(POVESTE DIN PHILADELPHIA)*
1941 **Gary Cooper :** SERGEANT YORK *(SERGENTUL YORK)*

1942 **James Cagney:** YANKEE DOODLE DANDY *(SIMFONIA AMERICANĂ)*
1943 **Paul Lukas:** WATCH ON THE RHINE *(DE VEGHE PE MALUL RHINULUI)*
1944 **Bing Grosby:** GOING MY WAY *(MERG PE DRUMUL MEU)*
1945 **Ray Milland:** THE LOST WEEKEND *(UN WEEKEND PIERDUT)*
1946 **Fredric March:** THE BEST YEARS OF OUR LIVES *(CEI MAI FRUMOȘI ANI AI VIEȚII NOASTRE)*
1947 **Roland Colman:** A DOUBLE LIFE *(VIAȚĂ DUBLĂ)*
1948 **Laurence Olivier:** HAMLET
1949 **Broderick Crawford:** ALL THE KING'S MEN *(TOȚI OAMENII REGELUI)*
1950 **Jose Ferrer:** CYRANO DE BERGERAC
1951 **Humphrey Bogart:** THE AFRICAN QUEEN *(REGINA AFRICANĂ)*
1952 **Gary Cooper:** HIGH NOON *(LA AMIAZĂ)*
1953 **William Holden:** STALAG 17 *(LAGĂRUL DE PRIZONIERI)*
1954 **Marlon Brando:** ON THE WATERFRONT *(PE CHEI)*
1955 **Ernest Borgnine:** MARTY
1956 **Yul Brynner:** THE KING AND I *(REGELE ȘI CU MINE)*
1957 **Alec Guinness:** THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI *(PODUL DE PE RÎUL KWAI)*
1958 **David Niven :** SEPARATE TABLES *(MESE SEPARATE)*
1959 **Charlton Heston:** BEN-HUR
1960 **Burt Lancaster:** ELMER GANTRY
1961 **Maximilian Schell:** JUDGEMENT AT NÜRNBERG *(PROCESUL DE LA NÜRNBERG)*
1962 **Gregory Peck:** TO KILL A MOCKINGBIRD *(SĂ UCIZI O PASĂRE CÎNTĂTOARE)*
1963 **Sidney Poitier:** LILLIES OF THE FIELD *(CRINII SĂLBATICI)*
1964 **Rex Harrison:** MY FAIR LADY *(FRUMOASA MEA DOAMNĂ)*
1965 **Lee Marvin:** CAT BALLOU
1966 **Paul Scofield:** A MAN FOR ALL SEASONS *(UN OM PENTRU ETERNITATE)*
1967 **Rod Steiger:** IN THE HEAT OF THE NIGHT *(ÎN ARȘIȚA NOPȚII)*
1968 **Cliff Robertson:** CHARLY
1969 **John Wayne:** TRUE GIRT *(ADEVĂRATUL CURAJ)*
1970 **George C. Scott:** PATTON
1971 **Gene Hackman:** THE FRENCH CONNECTION *(FILIERA)*
1972 **Marlon Brando:** THE GODFATHER *(NAȘUL)*
1973 **Jack Lemmon:** SAVE THE TIGER *(SALVAȚI TIGRUL)*
1974 **Art Carney:** HARRY AND TONTO *(HARRY ȘI TONTO)*
1975 **Jack Nicholson:** ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST *(ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI)*
1976 **Peter Finch:** NETWORK *(REȚEAUA)*
1977 **Richard Dreyfuss:** THE GOODBYE GIRL *(ADIO, DAR RĂMÎN CU TINE)*
1978 **Jon Voigt:** COMING HOME *(ÎNTOARCEREA ACASĂ)*

1979 **Dustin Hoffman:** KRAMER VS. KRAMER *(KRAMER CONTRA KRAMER)*
1980 **Robert de Niro:** RAGGING BULL *(TAURUL FURIOS)*
1981 **Henry Fonda:** ON GOLDEN POND *(PE LACUL AURIU)*
1982 **Ben Kingsley:** GANDHI

CEA MAI BUNĂ ACTRIȚĂ

1927/28 **Janet Gaynor:** SEVENTH HEAVEN *(AL ȘAPTELEA CER)*
1928/29 **Mary Pickford:** COQUETTE *(COCHETA)*
1929/30 **Norma Shearer:** THE DIVORCÉE *(DIVORȚATA)*
1930/31 **Marie Dressler:** MIN AND BILL *(MIN ȘI BILL)*
1931/32 **Helen Hayes:** THE SIN OF MADELON CLAUDET *(PĂCATUL LUI MADELON CLAUDET)*
1932/33 **Katharine Hepburn:** MORNING GLORY *(GLORIE TIMPURIE)*
1934 **Claudette Colbert:** IT HAPPENED ONE NIGHT *(S-A ÎNTÎMPLAT ÎNTR-O NOAPTE/NEW YORK—MIAMI)*
1935 **Bette Davis:** DANGEROUS *(PERICULOASA)*
1936 **Luise Rainer:** THE GREAT ZIEGFELD *(MARELE ZIEGFELD)*
1937 **Luise Rainer:** THE GOOD EARTH *(OGORUL)*
1938 **Bette Davis:** JEZEBEL *(FEMEIA DIABOLICĂ)*
1939 **Vivien Leigh:** GONE WITH THE WIND *(PE ARIPILE VÎNTULUI)*
1940 **Ginger Rogers:** KITTY FOYLE
1941 **Joan Fontaine:** SUSPICION *(SUSPICIUNE)*
1942 **Greer Garson:** MRS. MINIVER *(DOAMNA MINIVER)*
1943 **Jennifer Jones:** THE SONG OF BERNADETTE *(CÎNTECUL BERNADETEI)*
1944 **Ingrid Bergman:** GASLIGHT *(LUMINA DE GAZ)*
1945 **Joan Crawford:** MILDRED PIERCE
1946 **Olivia de Havilland:** TO EACH HIS OWN *(FIECĂRUIA CE I SE CUVINE)*
1947 **Loretta Young:** THE FARMER'S DAUGHTER *(FIICA FERMIERULUI)*
1948 **Jane Wyman:** JOHNNY BELINDA
1949 **Olivia de Havilland:** THE HEIRESS *(MOȘTENITOAREA)*
1950 **Judy Holliday:** BORN YESTERDAY *(NĂSCUTĂ IERI)*
1951 **Vivien Leigh:** A STREETCAR NAMED DESIRE *(UN TRAMVAI NUMIT DORINȚĂ)*
1952 **Shirley Booth:** COME BACK, LITTLE SHEBA *(ÎNTOARCE-TE, MICUȚĂ SHEBA)*
1953 **Audrey Hepburn:** ROMAN HOLIDAY *(VACANȚĂ LA ROMA)*
1954 **Grace Kelly:** THE COUNTRY GIRL *(FATA DE LA ȚARĂ)*
1955 **Anna Magnani:** THE ROSE TATTOO *(TRANDAFIRUL TATUAT)*
1956 **Ingrid Bergman:** ANASTASIA
1957 **Joanne Woodward:** THE THREE FACES OF EVE *(CELE TREI FEȚE ALE EVEI)*

1958 **Susan Hayward:** I WANT TO LIVE *(VREAU SĂ TRĂIESC)*
1959 **Simone Signoret:** ROOM AT THE TOP *(DRUMUL SPRE ÎNALTA SOCIETATE)*
1960 **Elizabeth Taylor:** BUTTERFIELD 8
1961 **Sophia Loren:** CIOCIARA/TWO WOMEN *(CIOCIARA)*
1962 **Anne Bancroft:** THE MIRACLE WORKER *(MIRACOLUL DIN ALABAMA)*
1963 **Patricia Neal:** HUD
1964 **Julie Andrews:** MARY POPPINS
1965 **Julie Christie:** DARLING
1966 **Elizabeth Taylor:** WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? *(CINE SE TEME DE VIRGINIA WOOLF?)*
1967 **Katharine Hepburn:** GUESS WHO'S COMING TO DINNER *(GHICI CINE VINE LA CINĂ)*
1968 **Katharine Hepburn:** THE LION IN WINTER *(LEUL ÎN IARNĂ)*
Barbra Streisand: FUNNY GIRL *(FATĂ NOSTIMĂ)*
1969 **Maggie Smith:** THE PRIME OF MISS JEAN BRODIE *(TINEREȚEA DOMNIȘOAREI JEAN BRODIE)*
1970 **Glenda Jackson:** WOMEN IN LOVE *(FEMEI ÎN DRAGOSTE)*
1971 **Jane Fonda:** KLUTE
1972 **Liza Minnelli:** CABARET
1973 **Glenda Jackson:** A TOUCH OF CLASS *(UN AER DE DISTINCȚIE)*
1974 **Ellen Burstyn:** ALICE DOESN'T LIVE HERE ANY LONGER *(ALICE NU MAI LOCUIEȘTE AICI)*
1975 **Louise Fletcher:** ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST *(ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI)*
1976 **Faye Dunaway:** NETWORK *(REȚEAUA)*
1977 **Diane Keaton:** ANNIE HALL
1978 **Jane Fonda:** COMING HOME *(ÎNTOARCEREA ACASĂ)*
1979 **Sally Field:** NORMA RAE
1980 **Sissy Spacek:** COAL MINER'S DAUGHTER *(FIICA MINERULUI)*
1981 **Katharine Hepburn:** ON GOLDEN POND *(PE LACUL AURIU)*
1982 **Meryl Streep:** SOPHIE'S CHOICE *(ALEGEREA SOPHIEI)*

CEL MAI BUN ACTOR (1) ȘI ACTRIȚĂ (2) ÎN ROLURI SECUNDARE*

1936 1. **Walter Brennan:** COME AND GET IT *(ISPITA)*
Gale Sondergaard: ANTHONY ADVERSE *(ANTONIO ADVERSO)*
1937 1. **Joseph Schildkraut:** THE LIFE OF EMILE ZOLA *(VIAȚA LUI EMILE ZOLA)*
2. **Alice Brady:** IN OLD CHICAGO *(ÎN BĂTRÎNUL CHICAGO)*

* Se acordă din 1936.

1938 1. **Walter Brennan:** KENTUCKY
2. **Fay Bainter:** JEZEBEL *(FEMEIA DIABOLICĂ)*
1939 1. **Thomas Mitchell:** STAGECOACH *(DILIGENȚA)*
2. **Hattie McDaniel:** GONE WITH THE WIND *(PE ARIPILE VÎNTULUI)*
1940 1. **Walter Brennan:** THE WESTERNER *(OMUL DIN VEST)*
2. **Jane Darwell:** THE GRAPES OF WRATH *(FRUCTELE MÎNIEI)*
1941 1. **Donald Crisp:** HAW GREEN WAS MY VALLEY *(CASA DIN VALE)*
2. **Mary Astor:** THE GREAT LIE *(MAREA MINCIUNĂ)*
1942 1. **Van Heflin:** JOHNNY EAGER
2. **Teresa Wright:** MRS. MINIVER *(DOAMNA MINIVER)*
1943 1. **Charles Coburn:** THE MORE THE MERRIER *(MAI MULȚI, MAI VESELI)*
2. **Katina Paxinou:** FOR WHOM THE BELL TOLLS *(PENTRU CINE BAT CLOPOTELE)*
1944 1. **Barry Fitzgerald:** GOING MY WAY *(MERG PE DRUMUL MEU)*
2. **Ethel Barrymore:** NONE BUT THE LONELY HEART *(INIMĂ SINGURATICĂ)*
1945 1. **James Dunn:** A TREE GROWS IN BROOKLYN *(UN COPAC CREȘTE ÎN BROOKLIN)*
2. **Anne Revere:** NATIONAL VELVET
1946 1. **Harold Russell:** THE BEST YEARS OF OUR LIVES *(CEI MAI FRUMOȘI ANI AI VIEȚII NOASTRE)*
2. **Anne Baxter:** THE RAZOR'S EDGE *(PE MUCHIE)*
1947 1. **Edmund Gwenn:** MIRACLE ON 34TH STREET *(MIRACOLUL DE PE STRADA 34)*
2. **Celeste Holm:** GENTLEMAN'S AGREEMENT *(PE CUVÎNT DE ONOARE)*
1948 1. **Walter Huston:** THE TREASURE OF SIERRA MADRE *(COMOARA DIN SIERRA MADRE)*
2. **Claire Trevor:** KEY LARGO
1949 1. **Dean Jagger:** 12 O'CLOCK HIGH *(ÎN ÎNALTUL CERULUI, LA AMIAZĂ)*
2. **Mercedes McCambridge:** ALL THE KING'S MEN *(TOȚI OAMENII REGELUI)*
1950 1. **George Sanders:** ALL ABOUT EVE *(TOTUL DESPRE EVA)*
2. **Josephine Hull:** HARVEY
1951 1. **Karl Malden:** A STREETCAR NAMED DESIRE *(UN TRAMVAI NUMIT DORINȚĂ)*
2. **Kim Hunter:** A STREETCAR NAMED DESIRE
1952 1. **Anthony Quinn:** VIVA ZAPATA!
2. **Gloria Grahame:** THE BAD AND THE BEAUTIFUL *(FRUMOSUL ȘI URÎTUL/FAȚĂ ÎN FAȚĂ)*
1953 1. **Frank Sinatra:** FROM HERE TO ETERNITY *(DE AICI PÎNĂ ÎN ETERNITATE)*
2. **Donna Reed:** FROM HERE TO ETERNITY
1954 1. **Edmond O'Brien:** THE BAREFOOT CONTESSA *(CONTESA DESCULȚĂ)*
2. **Eva Marie Saint:** ON THE WATERFRONT *(PE CHEI)*

1955 1. **Jack Lemmon:** MISTER ROBERTS *(DOMNUL ROBERTS)*
2. **Jo Van Fleet:** EAST OF EDEN *(LA EST DE EDEN)*

1956 1. **Anthony Quinn:** LUST FOR LIFE *(VAN GOGH)*
2. **Dorothy Malone:** WRITTEN ON THE WIND *(STĂ SCRIS PE VÎNT)*

1957 1. **Red Buttons:** SAYONARA
2. **Miyoshi Umeki:** SAYONARA

1958 1. **Burl Ives:** THE BIG COUNTRY *(ȚARA CEA MARE)*
2. **Wendy Hiller:** SEPARATE TABLES *(MESE SEPARATE)*

1959 1. **Hugh Griffith:** BEN-HUR
2. **Shelley Winters:** THE DIARY OF ANNE FRANK *(JURNALUL ANNEI FRANK)*

1960 1. **Peter Ustinov:** SPARTACUS
2. **Shirley Jones:** ELMER GANTRY

1961 1. **George Chakiris:** WEST SIDE STORY *(POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST)*
2. **Rita Moreno:** WEST SIDE STORY

1962 1. **Ed Begley:** SWEET BIRD OF YOUTH *(DULCEA PASĂRE A TINEREȚII)*
2. **Patty Duke:** THE MIRACLE WORKER *(MIRACOLUL DIN ALABAMA)*

1963 1. **Melvyn Douglas:** HUD
2. **Margaret Rutheford:** THE V.I.P.'S *(PERSOANE IMPORTANTE)*

1964 1. **Peter Ustinov:** TOPKAPÎ
2. **Lila Kedrova:** ZORBA THE GREEK *(ZORBA GRECUL)*

1965 1. **Martin Balsam:** A THOUSAND CLOWNS *(O MIE DE CLOVNI)*
2. **Shelley Winters:** A PACHT OF BLUE *(UN PETIC DE CER)*

1966 1. **Walther Matthau:** THE FORTUNE COOKIE *(NOROCOSUL)*
2. **Sandy Dennis:** WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? *(CINE SE TEME DE VIRGINIA WOOLF?)*

1967 1. **George Kennedy:** COOL HAND LUKE *(LUKE MÎNĂ RECE)*
2. **Estelle Parsons:** GUESS WHO'S COMING TO DINNER *(GHICI CINE VINE LA CINĂ)*

1968 1. **Jack Albertson:** THE SUBJECT WAS ROSES *(SUBIECTUL ERA TRANDAFIRUL)*
2. **Ruth Gordon:** ROSEMARY'S BABY *(COPILUL LUI ROSEMARY)*

1969 1. **Gig Young:** THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY? *(ȘI CAII SE ÎMPUȘCĂ, NU-I AȘA?)*
2. **Goldie Hawn:** CACTUS FLOWER *(FLOAREA DE CACTUS)*

1970 1. **John Mills:** RYAN'S DAUGHTER *(FIICA LUI RYAN)*
2. **Helen Hayes:** AIRPORT *(AEROPORTUL)*

1971 1. **Ben Johnson:** THE LAST PICTURE SHOW *(ULTIMUL SPECTACOL)*
2. **Cloris Leachman:** THE LAST PICTURE SHOW

1972 1. **Joel Grey:** CABARET
2. **Eileen Heckart:** BUTTERFLIES ARE FREE *(FLUTURII SÎNT LIBERI)*

1973 1. **John Houseman:** THE PAPER CHASE *(DE-A URMĂRIREA)*
2. **Tatum O'Neal:** PAPER MOON *(LUNA DE HÎRTIE)*

1974 1. **Robert de Niro:** THE GODFATHER, II. *(NAȘUL, II)*
2. **Ingrid Bergman:** MURDER ON THE ORIENT EXPRESS *(CRIMA DIN ORIENT EXPRESS)*

1975 1. **George Burns:** THE SUNSHINE BOYS *(DUO SUNSHINE)*
2. **Lee Grant :** SHAMPOO

1976 1. **Jason Robards:** ALL THE PRESIDENT'S MEN *(TOȚI OAMENII PREȘEDINTELUI)*
2. **Beatrice Straight:** NETWORK *(REȚEAUA)*

1977 1. **Jason Robards:** JULIA
2. **Vanessa Redgrave:** JULIA

1978 1. **Christopher Walken:** THE DEER HUNTER *(VÎNĂTORUL DE CERBI)*
2. **Maggie Smith:** CALIFORNIA SUITE *(SUITĂ CALIFORNIANĂ)*

1979 1. **Melvyn Douglas:** BEING THERE *(ASTA-I SITUAȚIA)*
2. **Meryl Streep:** KRAMER VS. KRAMER *(KRAMER CONTRA KRAMER)*

1980 1. **Timothy Hutton:** ORDINARY PEOPLE *(OAMENI OBIȘNUIȚI)*
2. **Mary Steenburgen:** MELVIN AND HOWARD *(MELVIN ȘI HOWARD)*

1981 1. **John Gielgud:** ARTHUR
2. **Maureen Stapleton:** REDS

1982 1. **Louis Gossett jr.:** AN OFFICE AND A GENTLEMAN *(UN OFIȚER ȘI UN GENTLEMAN)*
2. **Jessica Lange:** TOOTSIE

CEL MAI BUN REGIZOR

1927/28 **Frank Borzage:** SEVENTH HEAVEN *(AL ȘAPTELEA CER)*

1928/29 **Frank Llyod:** THE DIVINE LADY *(DIVINA DOAMNĂ)*

1929/30 **Lewis Milestone:** ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT *(NIMIC NOU PE FRONTUL DE VEST)*

1930/31 **Norman Taurog:** SKIPPY

1931/32 **Frank Borzage:** THE BAD GIRL *(FATA CEA REA)*

1932/33 **Frank Lloyd:** CAVALCADE *(CAVALCADA)*

1934 **Frank Capra:** IT HAPPENED ONE NIGHT *(S-A ÎNTÎMPLAT ÎNTR-O NOAPTE)*

1935 **John Ford:** THE INFORMER *(DENUNȚĂTORUL)*

1936 **Frank Capra:** MR. DEEDS GOES TO TOWN *(EXTRAVAGANTUL DOMN DEEDS)*

1937 **Leo McCarey:** THE AWFUL TRUTH *(ADEVĂRUL ÎNGROZITOR)*

1938 **Frank Capra:** YOU CAN'T TAKE IT WITH YOU *(NU O POȚI LUA CU TINE)*
1939 **Victor Fleming:** GONE WITH THE WIND *(PE ARIPILE VÎNTULUI)*
1940 **John Ford:** THE GRAPES OF WRATH *(FRUCTELE MÎNIEI)*
1941 **John Ford:** HOW GREEN WAS MY VALLEY *(CASA DIN VALE)*
1942 **William Wyler:** MRS. MINIVER *(DOAMNA MINIVER)*
1943 **Michael Curtiz:** CASABLANCA
1944 **Leo McCarey:** GOING MY WAY *(MERG PE DRUMUL MEU)*
1945 **Billy Wilder:** THE LOST WEEKEND *(UN WEEKEND PIERDUT)*
1946 **William Wyler:** THE BEST YEARS OF OUR LIVES *(CEI MAI FRUMOȘI ANI AI VIEȚII NOASTRE)*
1947 **Elia Kazan:** GENTLEMAN'S AGREEMENT *(PE CUVÎNT DE ONOARE)*
1948 **John Huston:** THE TREASURE OF SIERRA MADRE *(COMOARA DIN SIERRA MADRE)*
1949 **Joseph L. Mankiewicz:** A LETTER TO THREE WIVES *(SCRISOARE CĂTRE TREI NEVESTE)*
1950 **Joseph L. Mankiewicz:** ALL ABOUT EVE *(TOTUL DESPRE EVA)*
1951 **George Stevens:** A PLACE IN THE SUN *(UN LOC SUB SOARE)*
1952 **John Ford:** THE QUIET MAN *(OMUL LINIȘTIT)*
1953 **Fred Zinnemann:** FROM HERE TO ETERNITY *(DE AICI PÎNĂ ÎN ETERNITATE)*
1954 **Elia Kazan:** ON THE WATERFRONT *(PE CHEI)*
1955 **Delbert Mann:** MARTY
1956 **George Stevens:** GIANT *(URIAȘUL)*
1957 **David Lean:** THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI *(PODUL DE PE RÎUL KWAI)*
1958 **Vincente Minnelli:** GIGI
1959 **William Wyler:** BEN-HUR
1960 **Billy Wilder:** THE APARTMENT *(APARTAMENTUL)*
1961 **Robert Wise** și **Jerome Robbins:** WEST SIDE STORY *(POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST)*
1962 **David Lean:** LAWRENCE OF ARABIA *(LAWRENCE DIN ARABIA)*
1963 **Tony Richardson:** TOM JONES
1964 **George Cukor:** MY FAIR LADY *(FRUMOASA MEA DOAMNĂ)*
1965 **Robert Wise:** THE SOUND OF MUSIC *(SUNETUL MUZICII)*
1966 **Fred Zinnemann:** A MAN FOR ALL SEASONS *(UN OM PENTRU ETERNITATE)*
1967 **Mike Nichols:** THE GRADUATE *(ABSOLVENTUL)*
1968 **Carol Reed:** OLIVER!
1969 **John Schlesinger:** MIDNIGHT COWBOY *(COWBOYUL DE LA MIEZUL NOPȚII)*
1970 **Franklin J. Schaffner:** PATTON

1971 **William Friedkin:** THE FRENCH CONNECTION *(FILIERA)*
1972 **Bob Fosse:** CABARET
1973 **George Roy Hill:** THE STING *(CACIALMAUA)*
1974 **Francis Ford Coppola:** THE GODFATHER, II *(NAȘUL, II)*
1975 **Milos Forman:** ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST *(ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI)*
1976 **John G. Avildsen:** ROCKY
1977 **Woody Allen:** ANNIE HALL
1978 **Michael Cimino:** THE DEER HUNTER *(VÎNĂTORUL DE CERBI)*
1979 **Robert Benton:** KRAMER VS. KRAMER *(KRAMER CONTRA KRAMER)*
1980 **Robert Redford:** ORDINARY PEOPLE *(OAMENI OBIȘNUIȚI)*
1981 **Warren Beatty:** REDS
1982 **Richard Attenborough:** GANDHI

CEL MAI BUN SCENARIU

1927/28* 1. SEVENTH HEAVEN *(AL ȘAPTELEA CER)*: **Benjamine Glazer**
2. UNDERWORLD *(DECLASAȚII)*: **Ben Hecht**
3. TELLING THE WORLD *(ADRESÎNDU-TE LUMII)*: **Joseph Farnham**

1928/29** 1. THE PATRIOT *(PATRIOTUL)*: **Hans Kraly**

1929/30 1. THE BIG HOUSE *(ÎN SPATELE GRATIILOR)*: **Frances Marion**

1930/31 1. CIMARRON: **Howard Estabrook**
2. THE DAWN PATROL *(PATRULA DIN ZORI)*: **John Monk Saunders**

1931/32 1. BAD GIRL *(FATA CEA REA)*: **Edwin Burke**
2. THE CHAMP *(CAMPIONUL)*: **Frances Marion**

1932/33 1. LITTLE WOMEN *(FIICELE DOCTORULUI)*: **Victor Heerman** și **Sarah Y. Mason**
2. ONE WAY PASSAGE *(CĂLĂTORIE FĂRĂ ÎNTOARCERE)*: **Robert Lord**

1934 1. IT HAPPENED ONE NIGHT *(S-A ÎNTÎMPLAT ÎNTR-O NOAPTE)*: **Robert Riskin**
2. MANHATTAN MELODRAMA *(MELODRAMA DIN MANHATTAN)*: **Arthur Caesar**

1935*** 1. THE SCOUNDREL *(ESCROCUL)*: **Ben Hecht** și **Charles MacArthur**
2. THE INFORMER *(DENUNȚĂTORUL)*: **Dudley Nichols**

---

* 1. = adaptare sau ecranizare; 2 = *story* — idee originală de scenariu; 3. = dialog (acordat doar la prima ediție).

** La ediția a 2-a și a 3-a, s-a acordat cîte un singur premiu.

*** Din 1935 se acordă: 1. = *story* original; 2. = scenariu.

1936	1. THE STORY OF LOUIS PASTEUR *(VIAȚA LUI LOUIS PASTEUR)*: **Pierre Collings** și **Sheridan Gibney** 2. THE STORY OF LOUIS PASTEUR (prima dată cînd același film cîștigă la ambele categorii)
1937	1. A STAR IS BORN *(S-A NĂSCUT O STEA)*: **William A. Wellman** și **Robert Carson** 2. THE LIFE OF EMILE ZOLA *(VIAȚA LUI EMILE ZOLA)*: **Geza Herczeg** și **Norman Reilly Raine**
1938	1. BOYS TOWN *(ORAȘUL BĂIEȚILOR)*: **Eleanore Griffin** și **Dore Schary** 2. PYGMALION (adaptat de **Ian Dairymple, Cecil Lewis** și **V.P. Lipscomb**
1939	1. MR. SMITH GOES TO WASHINGTON *(DOMNUL SMITH MERGE LA ORAȘ)*: **Lewis R. Foster** 2. GONE WITH THE WIND *(PE ARIPILE VÎNTULUI)*: adaptare de **Sidney Howard**
1940*	1. ARISE, MY LOVE *(RIDICĂ-TE, DRAGOSTEA MEA)*: **Benjamine Glazer** și **John S. Toldy** 2. THE GREAT McGINTY *(MARELE McGINTY)*: **Preston Sturges** 3. THE PHILADELPHIA STORY *(POVESTE DIN PHILADELPHIA)*: **Donald Ogden Stewart**
1941	1. HERE COMES MR. JORDAN *(SOSEȘTE D-L JORDAN)*: **Harry Segall** 2. CITIZEN KANE *(CETĂȚEANUL KANE)*: **Herman J. Mankiewicz** și **Orson Welles** 3. HERE COMES MR. JORDAN: **Sidney Buchman** și **Seton I. Miller**
1942	1. THE INVADERS *(INVADATORII)*: **Emeric Pressburger** 2. WOMAN OF THE YEAR *(FEMEIA ANULUI)*: **Michael Kanin** și **Ring Lardner** jr. 3. MRS MINIVER *(DOAMNA MINIVER)*: **Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton** și **Claudine West**
1943	1. THE HUMAN COMEDY *(COMEDIA UMANĂ)*: **William Saroyan** 2. PRINCESS O'ROURKE *(PRINȚESA O'ROURKE)*: **Norman Krasna** 3. CASABLANCA: **Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch**
1944	1. GOING MY WAY *(MERG PE DRUMUL MEU)*: **Leo McCAREY** (autorul ideei) 2. WILSON: **Lamar Trotti** 3. GOING MY WAY: **Frank Butler** și **Frank Cavett** (autorii scenariului)
1945	1. THE HOUSE ON 92-ND STREET *(CASA DE PE STRADA 92)*: **Charles G. Booth**

* Din 1940 o nouă clasificare: 1. = *story* original; 2. = scenariu original; 3. = scenariu.

	2. MARIE-LOUISE: **Richard Schweizer** 3. THE LOST WEEKEND *(UN WEEKEND PIERDUT)*: **Charles Brackett** și **Billy Wilder**
1946	1. VACATION FROM MARRIAGE *(CONCEDIU CONJUGAL)*: **Clemence Dane** 2. THE SEVENTH VEIL *(AL ȘAPTELEA VĂL)*: **Muriel Box** și **Sydney Box** 3. THE BEST YEARS OF OUR LIVES *(CEI MAI FRUMOȘI ANI AI VIEȚII NOASTRE)*: **Robert E. Sherwood**
1947	1. MIRACLE ON THE 34TH STREET *(MIRACOLUL DIN STRADA 34)*: **Valentina Davies** 2. THE BACHELOR AND THE BOBBYSOXER *(BECHERUL ȘI PUȘTOAICA)*: **Sidny Sheldon** 3. MIRACLE ON THE 34TH STREET: **George Seaton**
1948*	1. THE SEARCH *(PERCHEZIȚIA)*: **Richard Schweizer** și **David Wechsler** 2. THE TREASURE OF SIERRA MADRE *(COMOARA DIN SIERRA MADRE)*: **John Huston**
1949**	1. THE STRATTON STORY *(POVESTEA LUI STRATTON)*: **Douglas Morrow** 2. A LETTER TO THREE WIVES *(SCRISOARE CĂTRE TREI NEVESTE)*: **Joseph L. Mankiewicz** 3. BATTLEGROUND *(CÎMPUL DE BĂTAIE)*: **Robert Pirosh**
1950	1. PANIC IN THE STREET *(PANICĂ PE STRĂZI)*: **Edna Anhalt** și **Edward Anhalt** 2. ALL ABOUT EVE *(TOTUL DESPRE EVA)*: **Joseph L. Mankiewicz** 3. SUNSET BOULEVARD *(BULEVARDUL AMURGULUI)*: **Charles Brackett, Billy Wilder** și **D.M. Marshman** jr.
1951	1. SEVEN DAYS TO NOON *(ȘAPTE ZILE PÎNĂ LA AMIAZĂ)*: **Paul Dehn** și **James Bernard** 2. A PLACE IN THE SUN *(UN LOC SUB SOARE)*: **Michael Wilson** și **Harry Brown** 3. AN AMERICAN IN PARIS *(UN AMERICAN LA PARIS)*: **Alan Jay Lerner**
1952	1. THE GREATEST SHOW ON EARTH *(CEL MAI MARE SPECTACOL)*: **Frederick M. Frank, Theodore St. John** și **Frank Cavett** 2. THE BAD AND THE BEAUTIFUL *(FRUMOSUL ȘI URÎTUL)*: **Charles Schnee** 3. THE LAVENDER HILL MOB *(OAMENII DE PE DEALUL LAVENDER)*: **T.E.B. Clarke**
1953	1. ROMAN HOLIDAY *(VACANȚĂ LA ROMA)*: **Ian McLellan Hunter**

* Din 1948: 1. = *story*; 2. = scenariu.
** Din 1949 o nouă clasificare: 1. = *story*; 2. = scenariu; 3. = *story* și scenariu.

2. FROM HERE TO ETERNITY *(DE AICI PÎNĂ ÎN ETERNITATE)*: **Daniel Taradash**
3. TITANIC: **Charles Brackett, Walter Reisch** și **Richard Breen**

1954
1. BROKEN LANCE *(LANCEA SFĂRÎMATĂ)*: **Philip Yordan**
2. THE COUNTRY GIRL *(FATA DE LA ȚARĂ)*: **George Seaton**
3. ON THE WATERFRONT *(PE CHEI)*: **Budd Schulberg**

1955
1. LOVE ME OR LEAVE ME *(IUBEȘTE-MĂ SAU LASĂ-MĂ)*: **Daniel Fuchs**
2. MARTY **(Paddy Chayefsky)**
3. INTERRUPTED MELODY *(MELODIA ÎNTRERUPTĂ)*: **William Ludwig** și **Sonya Levien**

1956
1. THE BRAVE ONE *(CURAJOSUL)*: **Dalton Trumbo** (sub pseudonimul **Robert Rich**)
2. AROUND THE WORLD IN 80 DAYS *(OCOLUL PĂMÎNTULUI ÎN 80 DE ZILE)*: **James Poe, John Farrow** și **S.J. Perelman**
3. THE RED BALLOON *(BALONUL ROȘU)*: **Robert Lamorisse**

1957*
1. THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI *(PODUL DE PE RÎUL KWAI)*: **Pierre Boulle**
2. DESIGNING WOMAN *(CREATOAREA DE MODELE)*: **George Wells**

1958
1. GIGI: **Richard Brooks** și **James Poe**
2. THE DEFIANT ONES *(LANȚUL)*: **Nathan E. Douglas** și **Harold Jacob Smith**

1959
1. ROOM AT THE TOP *(DRUMUL SPRE ÎNALTA SOCIETATE)*: **Neil Paterson**
2. PILLOW TALK *(ȘOAPTE DE IUBIRE)*: **Russell Rouse, Clarence Green, Stanley Shapiro** și **Maurice Richlin**

1960
1. ELMER GANTRY: **Richard Brooks**
2. THE APARTMENT *(APARTAMENTUL)*: **Billy Wilder** și **I.A.L. Diamond**

1961
1. JUDGMENT AT NÜRNBERG *(PROCESUL DE LA NÜRNBERG)*: **Abby Mann**
2. SPLENDOR IN THE GRASS *(SPLENDOARE ÎN IARBĂ)*: **William Inge**

1962
1. TO KILL A MOCKINGBIRD *(SĂ UCIZI O PASĂRE CÎNTĂTOARE)*: **Horton Foote**
2. DIVORZIO ALL'ITALIANO *(DIVORȚ ITALIAN)* **Ennio de Concini, Alfredo Giannetti** și **Pietro Germi**

1963
1. TOM JONES: **John Osborne**
2. HOW THE WEST WAS WON *(CUM A FOST CUCERIT VESTUL)*: **James R. Weeb**

---

* Din 1957 se revine la clasificarea de dinainte de 1940, acordîndu-se două Oscaruri pentru scenariu: 1. = scenariu bazat pe transpunerea din alt domeniu; 2. = *story* și scenariu scrise anume pentru film.

1964
1. BECKET: **Edward Anhalt**
2. FATHER GOOSE *(PĂRINTELE GÎSCAN)*: **S.H. Barnett, Peter Stone** și **Frank Tarloff**

1965
1. DOCTOR ZHIVAGO *(DOCTOR JIVAGO)*: **Robert Bolt**
2. DARLING: **Frederic Raphael**

1966
1. A MAN FOR ALL SEASONS *(UN OM PENTRU ETERNITATE)*: **Robert Bolt**
2. UN HOMME ET UNE FEMME *(UN BĂRBAT ȘI O FEMEIE)*: **Claude Lelouch** și **Pierre Uytterhoeven**

1967
1. IN THE HEAT OF THE NIGHT *(ÎN ARȘIȚA NOPȚII)*: **Stirling Silliphant**
2. GUESS WHO IS COMING TO DINNER *(GHICI CINE VINE LA CINĂ)*: **William Rose**

1968
1. THE LION IN WINTER *(LEUL ÎN IARNĂ)*: **James Goldman**
2. THE PRODUCERS *(PRODUCĂTORII)*: **Mel Brooks**

1969
1. MIDNIGHT COWBOY *(COWBOYUL DE LA MIEZUL NOPȚII)*: **Waldo Salt**
2. BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID *(BUTCH CASSIDY ȘI SUNDANCE KID)*: **William Goldman**

1970
1. MASH: **Ring Lardner** jr.
2. PATTON: **Francis Ford Coppola** și **Edmund H. North**

1971
1. THE FRENCH CONNECTION *(FILIERA)*: **Ernest Tidyman**
2. THE HOSPITAL *(SPITALUL)*: **Paddy Chayefsky**

1972
1. THE GODFATHER *(NAȘUL)*: **Mario Puzo** și **Francis Ford Coppola**
2. THE CANDIDATE *(CANDIDATUL)*: **Jeremy Larner**

1973
1. THE EXORCIST *(EXORCISTA)*: **William Peter Blatty**
2. THE STING *(CACIALMAUA)*: **David S. Ward**

1974
1. CHINATOWN *(CARTIERUL CHINEZESC)*: **Robert Towne**
2. THE GODFATHER, II *(NAȘUL, II)*: **Francis Ford Coppola** și **Mario Puzo**

1975
1. DOG DAY AFTERNOON *(O DUPĂ-AMIAZĂ DE CÎINE)*: **Frank Pierson**
2. ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST *(ZBOR DEASUPRA UNUI CUIB DE CUCI)*: **Lawrence Hauben** și **Bo Goldman**

1976
1. NETWORK *(REȚEAUA)*: **Paddy Chayefsky**
2. ALL THE PRESIDENT'S MEN *(TOȚI OAMENII PREȘEDINTELUI)*: **William Goldman**

1977
1. ANNIE HALL: **Woody Allen** și **Marshall Brickman**
2. JULIA: **Alvin Sargent**

1978
1. COMING HOME *(ÎNTOARCEREA ACASĂ)*: **Waldo Salt, Robert C. James, Nancy Dowd**
2. MIDNIGHT EXPRESS *(EXPRESUL DE LA MIEZUL NOPȚII)*: **Oliver Stone**

1979 1. BREAKING AWAY *(DESPĂRŢIREA)*: **Steve Tesich**
2. KRAMER VS KRAMER *(KRAMER CONTRA KRAMER)*: **Robert Benton**

1980 1. MELVIN AND HOWARD *(MELVIN ŞI HOWARD)*: **Bo Goldman**
2. ORDINARY PEOPLE *(OAMENI OBIŞNUIŢI)*: **Alvin Sargent**

1981 1. CHARIOTS OF FIRE *(CARELE DE FOC)*: **Colin Welland**
2. ON GOLDEN POND *(PE LACUL AURIU)*: **Ernest Thompson**

1982 1. GANDHI: **John Briley**
2. MISSING: **Costa-Gavras** şi **Donald Stewart**

CEA MAI BUNĂ IMAGINE

1927/28 SUNRISE *(AURORA)*: **Charles Rosher** şi **Karl Struss**

1928/29 WHITE SHADOWS IN THE SOUTH SEAS *(UMBRE ALBE PE MĂRILE SUDULUI)*: **Clyde de Vinna**

1929/30 WITH BYRD AT THE SOUTH POLE *(CU „BYRD" LA POLUL SUD)*: **Joseph T. Rucker** şi **Willard Van Der Veer**

1930/31 TABU: **Floyd Crosby**

1931/32 SHANGHAI EXPRESS: **Lee Garmes**

1932/33 A FAREWELL TO ARMS: *(ADIO ARME)*: **Charles Bryant Lang** Jr.

1934 CLEOPATRA: **Victor Milner**

1935 A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM *(VISUL UNEI NOPŢI DE VARĂ)*: **Hal Mohr**

1936 ANTHONY ADVERSE *(ANTONIO ADVERSO)*: **Gaetano Gaudio**

1937 THE GOOD EARTH *(OGORUL)*: **Karl Freund**

1938 THE GREAT WALTZ *(MARELE VALS)*: **Joseph Ruttenberg**

1939* 1. WUTHERING HEIGHTS *(LA RĂSCRUCE DE VÎNTURI)*: **Gregg Toland** (alb-negru)
2. GONE WITH THE WIND *(PE ARIPILE VÎNTULUI)*: **Ernest Haller** şi **Ray Rennahan** (color)

1940 1. REBECCA: **George Barnes**
2. THE THIEF OF BAGDAD *(HOŢUL DIN BAGDAD)*: **George Perinal**

1941 1. HOW GREEN WAS MY VALLEY *(CASA DIN VALE)*: **Arthur Miller**
2. BLOOD AND SAND *(SÎNGE ŞI NISIP)*: **Ernest Palmer** şi **Ray Rennahan**

---

* Din 1939 pînă în 1966 (cu o singură excepţie în 1957) se acordă Oscarul separat pentru filme alb-negru (1.) şi color (2.). După 1966, procedeul tehnicolor se generalizează.

1942 1. MRS. MINIVER *(DOAMNA MINIVER)*: **Joseph Ruttenberg**
2. THE BLACK SWAN: **Leon Shamroy**

1943 1. THE SONG OF BERNADETTE *(CÎNTECUL BERNADETEI)*: **Arthur Miller**
2. THE PHANTOM OF THE OPERA *(FANTOMA DE LA OPERĂ)*: **Hal Mohar** şi **W. Howard Greene**

1944 1. LAURA: **Joseph LaShelle**
2. WILSON: **Leon Shamroy**

1945 1. THE PICTURE OF DORIAN GREY *(PORTRETUL LUI DORIAN GREY)*: **Harry Stradling**
2. LEAVE HER TO HEAVEN *(LAS-O ÎN PLATA CERULUI)*: **Leon Shamroy**

1946 1. ANNA AND THE KING OF SIAM *(ANNA ŞI REGELE SIAMULUI)*: **Arthur Miller**
2. THE YEARLING *(PUIUL)*: **Charles Rosher, Leonard Smith** şi **Arthur Arling**

1947 1. GREAT EXPECTATIONS *(MARILE SPERANŢE)*: **Guy Green**
2. BLACK NARCISUSS *(NARCIS CEL NEGRU)*: **Jack Cardiff**

1948 1. THE NAKED CITY *(ORAŞUL PUSTIU)*: **William Daniels**
2. JOAN OF ARC *(IOANA D'ARC)*: **William V. Skall** şi **Winton Hoch**

1949 1. BATTLEGROUND *(CÎMPUL DE BĂTAIE)*: **Paul C. Vogel**
2. SHE WORE A YELLOW RIBBON *(PURTA O PANGLICĂ GALBENĂ)*: **Winton Hoch**

1950 1. THE THIRD MAN *(AL TREILEA OM)*: **Robert Krasker**
2. KING SOLOMON'S MINES *(MINELE REGELUI SOLOMON)*: **Robert Surtees**

1951 1. A PLACE IN THE SUN *(UN LOC SUB SOARE)*: **William C. Mellor**
2. AN AMERICAN IN PARIS *(UN AMERICAN LA PARIS)*: **Alfred Gilks** şi **John Alton**

1952 1. THE BAD AND THE BEAUTIFUL *(URÎTUL ŞI FRUMOSUL)*: **Robert Surtees**
2. THE QUIET MAN *(OMUL LINIŞTIT)*: **Winton C. Hoch** şi **Archie Stout**

1953 1. FROM HERE TO ETERNITY *(DE AICI PÎNĂ ÎN ETERNITATE)*: **Burnett Guffey**
2. SHANE: **Loyal Griggs**

1954 1. ON THE WATERFRONT *(PE CHEI)*: **Boris Kaufman**
2. THREE COINS IN THE FOUNTAIN *(TREI PARALE ÎN FÎNTÎNĂ)*: **Milton Krasner**

1955 1. THE ROSE TATTOO *(TRANDAFIRUL TATUAT)*: **James Wong Howe**
2. TO CATCH A THIEF *(SĂ PRINZI UN HOŢ)*: **Robert Burks**

1956 1. SOMEBODY UP THERE LIKES ME *(CINEVA ACOLO SUS MĂ IUBEȘTE)*: **Joseph Ruttenberg**
2. AROUND THE WORLD IN 80 DAYS *(OCOLUL PĂMÎNTULUI ÎN 80 DE ZILE)*: **Lionel Lindon**

1957 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI *(PODUL DE PE RÎUL KWAI)*: **Jack Hildyard**

1958 1. THE DEFIANT ONES *(LANȚUL)*: **Sam Leavitt**
2. GIGI: **Joseph Ruttenberg**

1959 1. THE DIARY OF ANNE FRANK *(JURNALUL ANNEI FRANK)*: **William C. Mellor**
2. BEN-HUR : **Robert L. Surtees**

1960 1. SONS AND LOVERS *(FII ȘI ÎNDRĂGOSTIȚI)*: **Freddie Francis**
2. SPARTACUS: **Russell Metty**

1961 1. THE HUSTLER *(TRIȘORUL)*: **Eugen Shuftan**
2. WEST SIDE STORY *(POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST)*: **Daniel L. Fapp**

1962 1. THE LONGEST DAY *(ZIUA CEA MAI LUNGĂ)*: **Jean Bourgoin** și **Walter Wottitz**
2. LAWRENCE OF ARABIA *(LAWRENCE DIN ARABIA)*: **Fred A. Young**

1963 1. HUD: **James Wong Howe**
2. CLEOPATRA: **Leon Shamroy**

1964 1. ZORBA THE GREEK *(ZORBA GRECUL)*: **Walter Lassally**
2. MY FAIR LADY *(FRUMOASA MEA DOAMNĂ)*: **Harry Stradling**

1965 1. SHIP OF FOOLS *(CORABIA NEBUNILOR)*: **Ernest Laszlo**
2. DOCTOR ZHIVAGO *(DOCTOR JIVAGO)*: **Freddie Young**

1966 1. WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? *(CINE SE TEME DE VIRGINIA WOOLF?)*: **Haskell Wexler**
2. A MAN FOR ALL SEASONS *(UN OM PENTRU ETERNITATE)*: **Ted Moore**

1967 BONNIE AND CLYDE *(BONNIE ȘI CLYDE)*: **Burnett Guffey**

1968 ROMEO AND JULIET *(ROMEO ȘI JULIETA)*: **Pasqualino de Santis**

1969 BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID *(BUTCH CASSIDY* și *SUNDANCE KID)*: **Conrad Hall**

1970 RYAN'S DAUGHTER *(FIICA LUI RYAN)*: **Freddie Young**

1971 FIDDLER ON THE ROOF *(SCRIPCARUL PE ACOPERIȘ)*: **Oswald Morris**

1972 CABARET: **Geoffrey Unsworth**

1973 CRIES AND WHISPERS *(STRIGĂTE ȘI ȘOAPTE)*: **Sven Nykvist**

1974 THE TOWERING INFERNO *(INFERNUL DIN ZGÎRIE-NORI)*: **Fred Koenekamp** și **Joseph Biroc**

1975 BARRY LYNDON: **John Alcott**

1976 BOUND FOR GLORY *(DRUMUL SPRE GLORIE)*: **Haskell Wexler**

1977 CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND *(ÎNTÎLNIRI DE GRADUL TREI)*: **Vilmos Zsigmond**

1978 DAYS OF HEAVEN *(ZILE DE VIS)*: **Nestor Almendros**

1979 APOCALYPSE NOW *(ȘI ACUM APOCALIPSUL)*: **Vittorio Storaro**

1980 TESS: **Geoffrey Unsworth** și **Ghislain Cloquet**

1981 REDS: **Vittorio Storaro**

1982 GANDHI: **Billy Williams** și **Ronnie Taylor**

CEA MAI BUNĂ SCENOGRAFIE

1927/28 THE DOVE *(PORUMBELUL)*: **William Cameron Menzies**

1928/29 THE BRIDGE OF SAN LUIS REY *(PODUL DE LA SAN LUIS REY)*: **Cedric Gibbons**

1929/30 KING OF JAZZ *(REGELE JAZULUI)*: **Herman Rosse**

1930/31 CIMARRON: **Max Ree**

1931/32 TRANSATLANTIC: **Gordon Wiles**

1932/33 CAVALCADE *(CAVALCADA)*: **William S. Darling**

1934 THE MERRY WIDOW *(VĂDUVA VESELĂ)*: **Cedric Gibbons** și **Frederic Hope**

1935 THE DARK ANGEL *(ÎNGERUL NEGRU)*: **Richard Day**

1936 DODSWORTH *(CLANUL DODSWORTH)*: **Richard Day**

1937 LOST HORIZON *(ULTIMUL ORIZONT)*: **Stephen Goosson**

1938 THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD *(AVENTURILE LUI ROBIN HOOD)*: **Carl J. Weyl**

1939 GONE WITH THE WIND *(PE ARIPILE VÎNTULUI)*: **Lyle Wheeler**

1940* 1. PRIDE AND PREJUDICE *(MÎNDRIE ȘI PREJUDECATĂ)*: **Cedric Gibbons** și **Paul Groesse**
2. THE THIEF OF BAGDAD *(HOȚUL DIN BAGDAD)*: **Vincent Korda**

1941** 1. HOW GREEN WAS MY VALLEY *(CASA DIN VALE)*: **Richard Day, Nathan Juran, Thomas Little**
2. BLOSSOMS IN THE DUST *(MUGURI ÎN PRAF)*: **Cedric Gibbons, Urie McCleary, Edwin B. Willis**

1942 1. THIS ABOVE ALL *(MAI PRESUS DE ORICE)*: **Richard Day, Joseph Wright, Thomas Little**
2. MY GIRL SAL *(FATA MEA, SAL)*: **Richard Day, Joseph Wright, Thomas Little**

1943 1. THE SONG OF BERNADETTE *(CÎNTECUL BERNADETTEI)*: **James Basevi, William Darling, Thomas Little**

---

* Nouă clasificare: 1. = pentru filme alb-negru; 2. = pentru filme color.

** Prima și singura dată Oscarul se acordă cu specificația „Pentru decorațiunea interioară".

2. THE PHANTOM OF THE OPERA *(FANTOMA DE LA OPERĂ)*: **Alexander Golitzen, John B. Goodman, Russell A. Gausman, Ira S. Webb**

1944 1. GASLIGHT: *(LUMINA DE GAZ)*: **Cedric Gibbons, William Ferrari, Edwin B. Willis, Paul Huldschinsky**
2. WILSON: **Wiard Ihnen, Thomas Little**

1945 1. BLOOD ON THE SUN *(SÎNGE PE SOARE/ HARAKIRI)*: **Wiard Ihnen, A. Ronald Fields**
2. FRENCHMAN'S CREEK *(ESTUARUL FRANCEZULUI)*: **Hans Dreier, Ernst Fegte, Sam Comer**

1946 1. ANNA AND THE KING OF SIAM *(ANNA ŞI REGELE SIAMULUI)*: **Lyle Wheeler, William Darling, Thomas Little, Frank E. Hughes**
2. THE YEARLING *(PUIUL)*: **Cedric Gibbons, Paul Groesse, Edwin B. Willis**

1947* 1. GREAT EXPECTATIONS *(MARILE SPERANȚE)*: **John Bryan, Wilfred Shingleton**
2. BLACK NARCISSUS *(NARCIS CEL NEGRU)*: **Alfred Junge**

1948 1. HAMLET : **Roger K. Furse, Carmen Dillon**
2. THE RED SHOES *(PANTOFIORII ROŞII)*: **Hein Heckroth, Arthur Lawson**

1949 1. THE HEIRESS *(MOŞTENITOAREA)*: **John Meehan şi Harry Horner, Emile Kuri**
2. LITTLE WOMEN *(FIICELE DOCTORULUI)*: **Cedric Gibbons şi Paul Groesse, Edwin B. Willis şi Jack D. Moore**

1950 1. SUNSET BOULEVARD *(BULEVARDUL AMURGULUI)*: **Hans Dreier şi John Meehan; Sam Comer şi Ray Moyer**
2. SAMSON AND DELILAH *(SAMSON ŞI DALILA)*: **Hans Dreier şi Water Tyler, Sam Comer şi Ray Moyer**

1 951 1. A STREETCAR NAMED DESIRE *(UN TRAMVAI NUMIT DORINȚĂ)*: **Richard Day, George James Hopkins**
2. AN AMERICAN IN PARIS *(UN AMERICAN LA PARIS)*: **C. Gibbons şi Preston Ames, Ed. B. Willis şi Keogh Gleakson**

1952 1. THE BAD AND THE BEAUTIFUL *(FRUMOSUL ŞI URÎTUL)*: **C. Gibbons, E. Carfa ngo, Ed. W. Willis şi Keogh Gleakson**
2. MOULIN ROUGE: **Paul Sheriff, Marcel Vertes**

1953 1. JULIUS CAESAR: **Cedric Gibbons şi Edward Carafango, Edwin B. Willis şi Hugh Hunt**
2. THE ROSE *(TRANDAFIRUL)*: **L. Wheeler and G.W. Davis, W. M. Scott şi Paul S. Fox**

1954 1. ON THE WATERFRONT *(PE CHEI)*: **Richard Day**
2. TWENTY THOUSAND LEAGUES UNDER THE SEA *(20 000 DE LEGHE SUB MĂRI)*: **John Meehan, Emile Kuri**

---

* De acum pînă în 1955 apare specificația: statuetă pentru scenograf; o placă pentru decorator.

1955* 1. THE ROSE TATTOO *(TRANDAFIRUL TATUAT)*: **H. Pereira şi Tambi Larsen, Sam Comer şi Arthur Krams**
2. PICNIC: **W. Flannery şi Jo Mielziner, Robert Priestley**

1956 1. SOMEBODY UP THERE LIKES ME *(CINEVA ACOLO SUS MĂ IUBEŞTE)*: **C. Gibbons şi M.F. Brown, Ed.B. Willis, şi F. Keogh Gleason**
2. THE KING AND I *(REGELE ŞI CU MINE)*: **L.R. Wheeler şi J. DeCuir, W.M. Scott şi Paul S. Fox**

1957** 1. SAYONARA: **Ted Haworth, Robert Priestley**

1958 1. GIGI: **W.A. Horning şi Preston Ames, Henry Grace şi Keogh Gleason**

1959 1. THE DIARY OF ANNE FRANK *(JURNALUL ANNEI FRANK)*: **Lyle R. Wheeler şi George W. Davis, Walter M. Scott şi Stuart A. Reiss**
2. BEN-HUR: **W.A. Horning şi Edward Carfagno; Hugh Hunt**

1960 1. THE APARTMENT *(APARTAMENTUL)*: **Alexander Trauner, Edward G. Boyle**
2. SPARTACUS: **A. Golitzen şi E. Orbom, Russell A. Gausman şi Julia Heron**

1961 1. THE HUSTLER *(JUCĂTORUL)*: **Harry Horner; Gene Callahan**
2. WEST SIDE STORY *(POVESTE DIN CARTIERUL DE WEST)*: **Boris Leven, Victor A. Gangelin**

1962 1. TO KILL A MOCKINGBIRD *(SĂ UCIZI O PASĂRE CÎNTĂTOARE)*: **Alexander Golitzen şi Henry Bumstead, Oliver Emert**
2. LAWRENCE OF ARABIA *(LAWRENCE DIN ARABIA)*: **John Box şi John Stoll, Dario Simoni**

1963 1. AMERICA, AMERICA: **Gene Callahan**
2. CLEOPATRA: **J. De Cuir, J.M. Smith, H. Brown, H. Blumenthal, E. Weeb, M. Pelling şi B. Juraga, W.M. Scott, P.S. Fox şi R. Moyer**

1964 1. ZORBA THE GREEK *(ZORBA GRECUL)*: **Vassilis Fotopoulos**
2. MY FAIR LADY *(FRUMOASA MEA DOAMNĂ)*: **Gene Allen şi Cecil Beaton, G.J. Hopkins**

1965 1. SHIP OF FOOLS *(CORABIA NEBUNILOR)*: **Robert Clatworthy, Joseph Kish**
2. DOCTOR ZHIVAGO *(DOCTOR JIVAGO)*: **John Fox şi Terry Marsli, Dario Simoni**

1966 1. WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? *(CINE SE TEME DE VIRGINIA WOOLF?)*: **R. Sylbert, G.J. Hopkins**
2. FANTASTIC VOYAGE *(CĂLĂTORIE FANTASTICĂ)*: **J.M. Smith şi Dale Hennesy, W.M. Scott şi R.A. Reiss**

---

* Din 1955, şi scenograful şi decoratorul primesc fiecare cîte o statuetă.

** Se revine — datorită generalizării colorului — la un singur premiu Oscar (pentru scenografie şi costume); din 1959 pînă în 1966 se acordă din nou Oscaruri separate pentru alb-negru şi color.

1967 CAMELOT: **John Truscott** și **Edward Carrere, J.W. Brown**
1968 OLIVER!: **J. Box** și **T. Marsh, V. Dixon** și **K. Muggleston**
1969 HELLO, DOLLY!: **Irene Sharaff**
1970 PATTON: **V. McCleary** și **Gil Parrondo, Antonio Mateos** și **Pierre-Louis Thevenet**
1971 NICHOLAS AND ALEXANDRA *(NICHOLAS ȘI ALEXANDRA)*: **J. Box, Ernest Archer, Jack Maxsted** și **Gill Parrondo, Vernon Dixon**
1972 CABARET: **Rolf Zehetbauer, Jurgen Kiebach, Herbert Strabel**
1973 THE STING *(CACIALMAUA)*: **Henry Bumstead, James Payne**
1974 THE GODFATHER, II *(NAȘUL, II)*: **Dean Tavoularis** și **Angelo Graham, George R. Nelson**
1975 BARRY LYNDON: **Ken Adam** și **Roy Walker, Vernon Dixon**
1976 ALL THE PRESIDENT'S MEN *(TOȚI OAMENII PREȘEDINTELUI)*: **George Jenkis, George Gaines**
1977 STAR WARS *(RĂZBOIUL STELELOR)*: **John Barry, Norman Reynolds, Leslie Dilley, Roger Christian**
1978 HEAVEN CAN WAIT *(CERUL POATE SĂ AȘTEPTE)*: **Paul Sylbert** și **Edwin O'Donovan**
1979 ALL THAT JAZZ: **Philip Rosenberg** și **Tony Walton, Edward Stewart** și **Gary Brink**
1980 TESS: **Pierre Guffroy** și **Jack Stephens**
1981 RAIDERS OF THE LOST ARK *(CĂUTĂTORII ARCĂI PIERDUTE)*: **Norman Reynolds** și **Leslie Dilley**
1982 GANDHI: **Stuart Craig, Bob Laing, Michael Seirton**

CELE MAI BUNE COSTUME

1948* 1. HAMLET: **Roger K. Furse**
2. JOAN OF ARC *(IOANA D'ARC)*: **Dorothy Jeankins** și **Karinska**
1949 1. THE HEIRESS *(MOȘTENITOAREA)*: **Edith Head** și **Gile Steele**
2. ADVENTURES OF DON JUAN *(AVENTURILE LUI DON JUAN)*: **Leah Rhodes, Travilla** și **Marjorie Best**
1950 1. ALL ABOUT EVE *(TOTUL DESPRE EVA)*: **Edith Head** și **Charles Le Maire**
2. SAMSON AND DELILAH *(SAMSON ȘI DALILA)*: **E. Head, D. Jeakins, E. Jensen, G. Steele, G. Wakeling**
1951 1. A PLACE IN THE SUN *(UN LOC SUB SOARE)*: **Edith Head**
2. AN AMERICAN IN PARIS *(UN AMERICAN LA PARIS)*: **Orry-Kelly W. Plunkett, I. Sharaff**
1952 1. THE BAD AND THE BEAUTIFUL *(URÎTUL ȘI FRUMOSUL)*: **Helen Rose**
2. MOULIN ROUGE: **Marcel Vertes**

* Se acordă din 1948. 1. = pentru filme alb-negru; 2. = pentru filme color.

1953 1. ROMAN HOLIDAY *(VACANȚĂ LA ROMA)*: **Edith Head**
2. THE ROBE *(TOGA)*: **Charles Le Maire** și **Emile Santiago**
1954 1. SABRINA: **Edith Head**
2. GATE OF HELL *(POARTA IADULUI)*: **Dalei, E. Harrison, Sanzo Wada**
1955 1. I'LL CRY TOMORROW *(AM SĂ PLÎNG MÎINE)*: **Helen Rose**
2. LOVE IS A MANY SPLENDORED THING *(DRAGOSTEA ESTE O INFINITATE DE SPLENDORI)*: **Charles Le Maire**
1956 1. THE SOLID GOLD CADILLAC *(CADILLACUL DE AUR)*: **Jean Louis**
2. THE KING AND I *(REGELE ȘI CU MINE)*: **Irene Sharaff**
1957* 1. LES GIRLS *(FETELE)*: **Orry-Kelly**
1958 1. GIGI: **Cecil Beaton**
1959 1. SOME LIKE IT HOT *(UNORA LE PLACE JAZZUL)*: **Orry-Kelly**
2. BEN-HUR: **Elizabeth Haffenden**
1960 1. THE FACTS OF LIFE *(FAPTELE VIEȚII)*: **Edith Head** și **Edward Stevenson**
2. SPARTACUS: **Valles** și **Bill Thomas**
1961 1. LA DOLCE VITA: **Piero Gherardi**
2. WEST SIDE STORY *(POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST)*: **Irene Sharaff**
1962 1. WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? *(CE S-A ÎNTÎMPLAT CU BABY JANE?)*: **Norma Koch**
2. THE WONDERFUL WORLD OF THE BROTHERS GRIMM *(MINUNATA LUME A FRAȚILOR GRIMM)*: M.G.M. — Cinerama; **Mary Wills**
1963 1. 8 1/2: **Piero Gherardi**
2. CLEOPATRA: **Irene Sharaff, Vittorio Nino Novarese** și **Renie**
1964 1. THE NIGHT OF THE IGUANA *(NOAPTEA IGUANEI)*: **Dorothy Jeakins**
2. MY FAIR LADY *(FRUMOASA MEA DOAMNĂ)*: **Cecil Beaton**
1965 1. DARLING: **Julie Harris**
2. DOCTOR ZHIVAGO *(DOCTOR JIVAGO)*: **Phyllis Dalton**
1966 1. WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? *(CINE SE TEME DE VIRGINIA WOOLF?)*: **Irene Sharaff**
2. A MAN FOR ALL SEASONS *(UN OM PENTRU ETERNITATE)*: **Elizabeth Haffenden** și **Joan Bridge**

* În 1957, 1958 și din 1967 nu se mai face distincția dintre color și alb negru.

1967* CAMELOT: **John Truscott**
1968 ROMEO AND JULIET *(ROMEO ŞI JULIETA)*: **Danilo Donati**
1969 ANNE OF THE THOUSAND DAYS *(ANNA CELOR O MIE DE ZILE)*: **Margaret Furse**
1970 CROMWELL: **Nino Novarese**
1971 NICHOLAS AND ALEXANDRA *(NICHOLAS ŞI ALEXANDRA)*: **Yvonne Blake** şi **Antonio Castillo**
1972 TRAVELS WITH MY AUNT *(CĂLĂTORIE CU MĂTUŞA MEA)*: **Anthony Powell**
1973 THE STING *(CACIALMAUA)*: **Edith Head**
1974 THE GREAT GATSBY *(MARELE GATSBY)*: **Theoni V. Aldredge**
1975 BARRY LYNDON : **Ulla-Britt Soderlund** şi **Milena Canonero**
1976 FELLINI'S CASANOVA *(CASANOVA LUI FELLINI)*: **Danilo Donati**
1977 STAR WARS *(RĂZBOIUL STELELOR)*: **John Mollo**
1978 Nu s-a acordat
1979 ALL THAT JAZZ: **Albert Wolsky**
1980 TESS: **Anthony Powell**
1981 CHARIOTS OF FIRE *(CARELE DE FOC)*: **Milena Canonero**
1982 GANDHI: **John Mollo** şi **Bahme Athaiya**

CEA MAI BUNĂ COLOANĂ SONORĂ**

1929/30 THE BIG HOUSE *(ÎN SPATELE GRATIILOR)*: **Douglas Shearer**
1930/31 Paramount — secţia sunet
1931/32 Paramount — secţia sunet
1932/33 A FAREWELL TO ARMS *(ADIO ARME)*: **Harold C. Lewis**
1934 ONE NIGHT OF LOVE *(O NOAPTE DE DRAGOSTE)*: **Paul Neal**
1935 NAUGHTY MARIETTA *(MARIETTA CEA RĂUTĂCIOASĂ)*: **Douglas Shearer**
1936 SAN FRANCISCO: **Douglas Shearer**
1937 THE HURRICANE *(URAGANUL)*: **Thomas Moulton**
1938 THE COWBOY AND THE LADY *(COWBOYUL ŞI DOAMNA)*: **Thomas Moulton**
1939 WHEN TOMORROW COMES *(CÎND VINE ZIUA DE MÎINE)*: **Bernard B. Brown**
1940 STRIKE UP THE BAND *(SĂ CÎNTE ORCHESTRA)*: **Douglas Shearer**
1941 THAT HAMILTON WOMAN *(ACEA DOAMNĂ HAMILTON)*: **Jack Whitney**

---

* Din 1967, se revine la un singur Oscar, nedecernîndu-se trofeul separat pentru pelicule color şi alb-negru.
** Se acordă din 1929/1930.

1942 YANKEE DOODLE DANDY *(SIMFONIA AMERICANĂ)* **Nathan Levinson**
1943 THIS LAND IS MINE *(ACEST PĂMÎNT E AL MEU)*: **Stephen Dunn**
1944 WILSON: **E.H. Hansen**
1945 THE BELLS OF ST MARY'S *(CLOPOTELE SFINTEI MARII)*: **Shephen Dunn**
1946 THE JOLSON STORY *(POVESTEA LUI JOLSON)*: **William Lyon**
1947 THE BISHOP'S WIFE *(SOŢIA EPISCOPULUI)*: Secţia sunet, Stud. Goldwyn — RKO)
1948 THE SNAKE PIT *(GAURĂ DE ŞARPE)*: 20th Century Fox — secţia sunet
1949 12 O'CLOCK HIGH *(ÎN ÎNALTUL CERULUI LA AMIAZĂ)*: 20th Century Fox — secţia sunet
1950 ALL ABOUT EVE *(TOTUL DESPRE EVA)*: 20th Century Fox — secţia sunet
1951 THE GREAT CARUSO *(CARUSO)*: **Douglas Shearer**
1952 BREAKING THE SOUND BARRIER *(DEPĂŞIND BARIERA SUNETULUI)*: London Films
1953 FROM HERE TO ETERNITY *(DE AICI PÎNĂ ÎN ETERNITATE)*: Columbia; **John P. Livadary**
1954 THE GLENN MILLER STORY *(POVESTEA LUI GLENN MILLER)*: **Leslie I. Carey**
1955 OKLAHOMA: Todd — A.O. — secţia sunet; **Fred Hynes**
1956 THE KING AND I *(REGELE ŞI CU MINE)*: 20th Century Fox; **Carl Faulkner**
1957 SAYONARA: Warner Bros.; **George Groves**
1958 SOUTH PACIFIC *(PACIFICUL DE SUD)*: 20th Century Fox; Todd — A.O.; **Fred Hynes**
1959 BEN-HUR: M.G.M.; **F.E. Milton**
1960 THE ALAMO: Goldwyn — Todd A.O.; **G.E. Sawyer, Fred Hynes**
1961 WEST SIDE STORY *(POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST)*: Mirisch, Seven Arts, U.A., Todd A.O., S. Goldwyn; **Fred Hynes, G.E. Swayer**
1962 LAWRENCE OF ARABIA: Horizon—Columbia—Shepperton; **John Cox**
1963 HOW THE WEST WAS WON *(CUM A FOST CUCERIT VESTUL)*: M.G.M.; **Franklin E. Milton**
1964 MY FAIR LADY *(FRUMOASA MEA DOAMNĂ)*: Warner Bros.; **George R. Groves**
1965 THE SOUND OF MUSIC *(SUNETUL MUZICII)*: 20th Century Fox, Todd A.O.; **J.P. Corcoran, F. Hynes**
1966 GRAND PRIX *(MARELE PREMIU)*: MGM; **Franklin E. Milton**
1967 IN THE HEAT OF THE NIGHT *(ÎN ARŞIŢA NOPŢII)*: Mirisch — U.A. — Goldwyn
1968 OLIVER!: Romulus—Columbia—Shepperton
1969 HELLO, DOLLY!: Chenault — 20-th Century Fox; **J. Solomon—M. Spivack**
1970 PATTON: 20th Century Fox; **Douglas Williams, Don Bassman**

1971 FIDDLER ON THE ROOF *(SCRIPCARUL PE ACOPERIŞ):* Mirisch-Cartier — U.A. — **McCallum, David Hildyard**
1972 CABARET: ABC Pictures, Allied Artists; **R. Knudson, D. Hildyard**
1973 THE EXORCIST *(EXORCISTA):* Hoya — Warner Bros.; **R. Knudson, Ch. Newman**
1974 EARTHQUAKE *(CUTREMURUL):* Robson-Universal; **R. Pierce, M. Metcalfe** sr.
1975 JAWS *(FĂLCI):* Zanuck—Brown—Universal—Verna
1976 ALL THE PRESSIDENT'S MEN *(TOŢI OAMENII PREŞEDINTELUI):* Wildwood—Warner B. — Piantados, Fresholtz; **D. Alexander** şi **J. Webb**
1977 STAR WARS *(RĂZBOIUL STELELOR):* 20-th C. Fox; **Mac Dougall, R. West, B. Minkler, Derek Ball**
1978 THE DEER HUNTER *(VÎNĂTORUL DE CERBI):* EMI—Universal; **R. Portman, W.McCaughey, A. Rochin, D. Knight**
1979 APOCALYPSE NOW *(ŞI ACUM APOCALIPSUL):* Zoetrope — U.A.; **W. Murch, M. Berger, R. Begys, N. Boxer**
1980 THE EMPIRE STRIKES BACK *(IMPERIUL CONTRAATACĂ):* Lucas-film — *s.* 20th Century Fox
1981 RAIDERS OF THE LOST ARK *(CĂUTĂTORII ARCĂI PIERDUTE):* Lucas-film—Paramount; **B. Varney, S. Maslow, G. Landaker, R. Charman**
1982 E.T. *(EXTRATERESTRUL):* **B. Knudson, R. Glass, D. Digirolamo, G. Cantamesso**

CEL MAI BUN MONTAJ

1934* ESKIMO: *(ESCHIMOSUL):* **Conrad Nervig**
1935 A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM *(VISUL UNEI NOPŢI DE VARĂ):* **Ralph Dawson**
1936 ANTHONY ADVERSE *(ANTONIO ADVERSO):* **Ralph Dawson**
1937 LOST HORIZON *(ULTIMUL ORIZONT):* **Gene Havlick** şi **Gene Milford**
1938 THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD *(AVENTURILE LUI ROBIN HOOD):* **Ralph Dawson**
1939 GONE WITH THE WIND *(PE ARIPILE VÎNTULUI):* **Hal C. Kern** şi **James E. Newcom**
1940 NORTH-WEST MOUNTED POLICE *(POLIŢIA CĂLARE DIN NORD-VEST):* **Sherman Todd**
1941 SERGEANT YORK *(SERGENTUL YORK):* **William Holmes**
1942 THE PRIDE OF THE YANKEES *(MÎNDRIA YANKEILOR):* **Daniel Mandell**
1943 AIR FORCE *(FORŢELE AERIENE):* **George Amy**
1944 WILSON: **Barbara McLean**
1945 NATIONAL VELVET *(VIS DE GLORIE):* **Robert J. Kern**

* Se acordă din 1934.

1946 THE BEST YEARS OF OUR LIVES *(CEI MAI FRUMOŞI ANI AI VIEŢII NOASTRE):* **Daniel Mandell**
1947 BODY AND SOUL *(TRUP ŞI SUFLET):* **Francis Lyon** şi **Robert Parrish**
1948 THE NAKED CITY *(ORAŞUL PUSTIU):* **Paul Weatherwax**
1949 CHAMPION *(CAMPIONUL):* **Harry Gerstad**
1950 KING SOLOMON'S MINES *(MINELE REGELUI SOLOMON):* **R.E. Winters** şi **C.A. Nervig**
1951 A PLACE IN THE SUN *(UN LOC SUB SOARE):* **William Hornbeck**
1952 HIGH NOON *(LA AMIAZĂ):* **Elmo Williams** şi **Harry Gerstad**
1953 FROM HERE TO ETERNITY *(DE AICI PÎNĂ ÎN ETERNITATE):* **William Lyon**
1954 ON THE WATERFRONT *(PE CHEI):* **Gene Milford**
1955 PICNIC: **Charles Nelson** şi **William A. Lyon**
1956 AROUND THE WORLD IN 80 DAYS *(OCOLUL PĂMÎNTULUI ÎN 80 DE ZILE):* **Gene Ruggiero** şi **Paul Weaterwax**
1957 THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI *(PODUL DE PE RÎUL KWAI):* **Peter Taylor**
1958 GIGI: **Adrienne Fazan**
1959 BEN-HUR: **Ralph E. Winters**
1960 THE APARTMENT *(APARTAMENTUL):* **Daniel Mandell**
1961 WEST SIDE STORY *(POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST):* **Thomas Stanford**
1962 LAWRENCE OF ARABIA *(LAWRENCE DIN ARABIA):* **Anne Coates**
1963 HOW THE WEST WAS WON *(CUM A FOST CUCERIT VESTUL):* **Harold F. Kress**
1964 MARY POPPINS: **Cotton Warburton**
1965 THE SOUND OF MUSIC *(SUNETUL MUZICII):* **William Reynolds**
1966 GRAND PRIX *(MARELE PREMIU):* **F. Steinkamp, H. Berman, S. Linder, Frank Santillo**
1967 IN THE HEAT OF THE NIGHT *(ÎN ARŞITA NOPŢII):* **Hal Ashby**
1968 BULLITT: **Frank P. Keller**
1969 „Z": **Françoise Bonnot**
1970 PATTON: **Hugh S. Flower**
1971 THE FRENCH CONNECTION *(FILIERA):* **Jerry Greenberg**
1972 CABARET: **David Bretherton**
1973 THE STING *(CACIALMAUA):* **William Reynolds**
1974 THE TOWERING INFERNO *(INFERNUL DIN ZGÎRIENORI):* **Harold F. Kress** şi **Carl Kress**
1975 JAWS *(FĂLCI):* **Verna Fields**
1976 ROCKY: **Richard Halsey** şi **Scott Conrad**
1977 STAR WARS *(RĂZBOIUL STELELOR):* **Paul Hirsch, Marcia Luca** şi **Richard Chew**

1978 THE DEER HUNTER *(VÎNĂTORUL DE CERBI)*: **Peter Zinner**
1979 ALL THAT JAZZ: **Alan Heim**
1980 RAGING BULL *(TAURUL FURIOS)*: **Thelma Schoonmaker**
1981 RAIDERS OF THE LOST ARK *(CĂUTĂTORII ARCĂI PIERDUTE)*: **Michael Khan**
1982 GANDHI: **John Bloom**

CELE MAI BUNE EFECTE SPECIALE*

1939 THE RAINS CAME *(VIN PLOILE)*: **F.H. Hansen, Fred Sersen**; *s.* 20th Century Fox
1940 THE THIEF OF BAGDAD *(HOȚUL DIN BAGDAD)*: **Lawrence Butler, Jack Whitney**; *s.* Korda, U.A.
1941 I WANT WINGS *(VREAU SĂ AM ARIPI)*: **Faricout, Edouart, Gordon Jennings, Louis Mesenkop**; *s.* Paramount
1942 REAP THE WILD WIND *(SECERĂ VÎNTUL SĂLBATIC)*: **Farciot Eduart, Gordon Jennings, William L. Pereira, Louis Mesenkop;** De Mille; *s.* Paramount
1943 CRASH DRIVE *(CURSĂ ACCIDENTATĂ)*: **Fred Sersen, Roger Heman**; *s.* 20th Century Fox
1944 THIRTY SECONDS OVER TOKYO *(30 DE SECUNDE DEASUPRA TOKYO-ULUI)*: **Arnold Gillespie, Donald Jahraus, Warren Newcombe, Douglas Shearer**; *s.* M.G.M.
1945 WONDER MAN *(OMUL MINUNE)*: **John Tulton, A.W. Johus**; *s.* Goldwyn, RKO Radio
1946 BLITHE SPIRIT *(SPIRITELE SE AMUZĂ)*: **Thomas Howard**; *s.* Rank- Two Cities, U.A.
1947 GREEN DOLPHIN STREET *(STRADA GREEN DOLPHIN)*: **Arnold Gillespie, Warren Newcombe, Douglas Shearer, Michael Steinore**; *s.* M.G.M.
1948 PORTRAIT OF JENNIE *(PORTRETUL LUI JENNIE)*: **Paul Eagler, J. McMillan Johnson, Russell Shearman, Clarence Slifer, Charles Freeman, James G. Stewart**; *s.* Selznick R.O.
1949 MIGHTY JOE YOUNG *(JOE YOUNG CEL PUTERNIC)*: **Cooper**; *s.* RKO — Radio
1950 DESTINATION MOON *(DESTINAȚIE: LUNA)*: **Pal**; *s.* Eagle — Lion.
1951 WHEN WORLD COLLIDE *(CÎND LUMILE SE CIOCNESC)*: **Pal**; *s.* Paramount
1952 PLYMOUTH ADVENTURE *(AVENTURA PLYMOUTH)*: *s.* MGM.
1953 THE WAR OF THE WORLDS *(RĂZBOIUL LUMILOR)*: **Pal**; *s.* Paramount
1954 TWENTY THOUSAND LEAGUES UNDER THE SEA *(20 000 DE LEGHE SUB MĂRI)*: Walt Disney Studios

* Se decernează din 1939; din 1963 se atribuie Oscarul pentru „cele mai bune efecte vizuale"; în perioada 1972—1976 nu s-a acordat.

1955 THE BRIDGES OF TOKO-RI *(PODURILE DIN TOKO-RI)*: *s.* Paramount.
1956 THE TEN COMMANDMENTS *(CELE ZECE PORUNCI)*: **John Fulton, DeMille;** *s.* Paramount
1957 THE ENEMY BELOW *(DUȘMANUL DE DEDESUBT)*: **Walter Rossi**; *s.* 20th Century Fox
1958 TOM THUMB *(TOM DEGEȚELUL)*: **Tom Howard**; *s.* MGM, **Pal.**
1959 BEN-HUR: **Arnold Gillespie, Robert MacDonald, Milo Lory**; *s.* MGM.
1960 THE TIME MACHINE *(MAȘINA TIMPULUI)*: **Gene Warren, Tim Baar**; *s.* MGM, Pal
1961 THE GUNS OF NAVARONE *(TUNURILE DIN NAVARONE)*: **Bill Warrington, Vivian C. Greenham**; Foreman; *s.* Columbia
1962 THE LONGEST DAY *(ZIUA CEA MAI LUNGĂ)*: **Robert MacDonald, Jacques Maumont**; Zanuck; *s.* 20th Century Fox.
1963 CLEOPATRA: **Emil Kosa** jr., Wanger; *s.* 20th Century Fox
1964 MARY POPPINS: **Peter Ellenshaw, Hamilton Luske, Eustace Lycett**; Disney; *s.* Buena Vista
1965 THUNDERBALL *(FULGERUL)*: Broccoli—Saltzman—McClory; V.A. (British), **John Stears**
1966 FANTASTIC VOYAGE *(CĂLĂTORIE FANTASTICĂ)*: **Art Cruisckshan**; *s.* 20th Century Fox
1967 DOCTOR DOLITTLE *(DOCTORUL DOLITTLE)*: **L.B. Abbott**; *s.* 20th Century Fox, Apjac
1968 2001: A SPACE ODYSSEY *(ODISEEA SPAȚIALĂ 2001)*: *s.* **Stanley Kubrick**; *s.* MGM, Polaris
1969 MAROONED *(NAUFRAGIAȚI ÎN SPAȚIU)*: **Robbie Robertson**; *s.* Columbia, Frankorich — Sturges
1970 TORA! TORA! TORA!: **A.D. Flowers, L.B. Abbott**; *s.* 20th Century Fox
1971 BEDKNOBS AND BROOMSTICKS *(STÎLPI DE PAT ȘI COZI DE MĂTURĂ)*: **Alan Maley, Eustace Lycett, Panny Lee**; *s.* Disney Buena Vista
1972, 1976 } Nu s-a acordat
1977 STAR WARS *(RĂZBOIUL STELELOR)*: **John Stears, John Dykstra, Richard Edlung, Grant McCune, Robert Blalack**; *s.* 20th Century Fox
1978 SUPERMAN: **L. Bowie, C. Chilvers, D. Coop, R. Field, D. Meddings, Z. Perisic**; *s.* Warner Bros.
1979 ALIEN *(STRĂINUL)*: **H.G. Giger, Carlo Rambaldi, Brian Johnson, Nick Adler; Denys Avlino**; *s.* 20th Century Fox
1980 THE EMPIRE STRIKES BACK *(IMPERIUL CONTRAATACĂ)*: **B. Johnson, R. Edlung, D. Muren, B. Nicholson**
1981 RAIDERS OF THE LOST ARK *(CĂUTĂTORII ARCĂI PIERDUTE)*: **R. Edlund, Kit West, B. Nicholson, Joe Johnston**
1982 E.T. *(EXTRATERESTRUL)*: **Carlo Rambaldi, Dennis Murren, Kenneth F. Smith**

CEA MAI BUNĂ MUZICĂ

1934* 1. *The Continental* din THE GAY DIVORCÉE *(DIVORȚATA VESELĂ): m.* **Con Conrad**; *t.* Magidson
2. ONE NIGHT OF LOVE *(O NOAPTE DE DRAGOSTE):* Columbia; **V. Schertzinger, G. Kahn**

1935 1. *Lullaby of Broadway* din GOLD DIGGERS OF 1935 *(CĂUTĂTORII DE AUR): m.* **Harry Warren,** *t.* Al. Dubin
2. THE INFORMER *(DENUNȚĂTORUL): s.* RKO; **Max Steiner**

1936 1. *The Way You Look Tonight* din SWING TIME *(E ORA DANSULUI): m.* **Jerome Kem,** *t.* Dorothy Fields
2. ANTHONY ADVERSE *(ANTONIO ADVERSO): s.* Warner Bros., **E.W. Korngold**

1937 1. *Sweet Leilani* din WAIKIKI WEDDING *(NUNTA DE LA WAIKIKI): m.* și *t.* **Harry Owens**
2. 100 MEN AND A GIRL *(O SUTĂ DE BĂRBAȚI ȘI O FATĂ):* Universal — **Charles Previn**

1938 1. *Thanks For the Memory* din BIG BROADCAST OF 1938 *(MAREA TRANSMISIE DIN 1938): m.* **Ralph Rainger,** *t.* Leo Robin
2. ALEXANDER'S RAGTIME BAND *(CAVALCADA JAZZULUI): s.* 20th Century Fox; **A. Newman**
3.** THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD *(AVENTURILE LUI ROBIN HOOD):* Warner Bros.; **Ew. Korngold**

1939 1. *Over the Rainbow* din THE WIZARD OF OZ *(VRĂJITORUL DIN OZ): m.* **Harold Arlen**; *t.* E.Y. Harburg.
2. STAGECOACH *(DILIGENȚA):* Wanger, U.A.; **Hageman, F. Harling, J. Leipold, L. Shuken**
3. THE WIZARD OF OZ *(VRĂJITORUL DIN OZ):* M.G.M. — **Herbert Stothart**

1940 1. *When you Wish Upon a Star* din PINOCCHIO: *m.* **Leigh Harline,** *t.* Ned Washinghton
2. TIN PAN ALLEY (20th Century Fox; **A. Newman)**
3. PINOCCHIO: Disney — RKO; **L. Harline, P.J. Smith, N. Washington**

1941*** 1. *The Last Time I Saw Paris* din LADY BE GOOD *(FII CUMINTE, DOAMNĂ): m.* **Jerome Kern,** *t.* Oscar Hammestein II

---

* Se acordă din 1934: 1. = melodie; 2. = calitatea tehnică a înregistrării (între 1934—1937, Oscarul pentru muzica filmului nu a revenit compozitorului, ci șefului departamentului tehnic pentru înregistrare).

** Din 1938: 3. = compoziție originală (Oscar acordat compozitorului).

*** Din 1941: 1. = melodie; 2. = calitatea tehnică a înregistrării într-un film nemuzical; 3. = calitatea tehnică a înregistrării într-un *musical.*

Abrevieri: muzica = *m.* ; text = *t.*

2. ALL THAT MONEY CAN BUY *(TOT CE POȚI OBȚINE CU BANI):* — RKO — **Bernard Hermann**
3. DUMBO: Disney — RKO; **F. Churchill, O. Wallace**

1942 1. *Whitte Christmas* din HOLIDAY INN *(HANUL DE VACANȚĂ): m.* și *t.* **Irving Berlin**
2. NOW, VOYAGER *(ȘI ACUM LA DRUM):* Warner Bros. — **Max Steiner**
3. YANKEE DOODLE DANDY *(SIMFONIA AMERICANĂ):* Warner Bros. — **Ray Heindorf, H. Roemheld**

1943 1. *You'll Never Know* din HELLO, FRISCO, HELLO: *m.* **Harry Warren,** *t.* Mack Gordon
2. THE SONG OF BERNADETTE *(CÎNTECUL BERNADETTEI):* 20th Century Fox; **A. Newman**
3. THIS IS THE ARMY *(AȘA-I ARMATA):* Warner Bros. — **R. Heindorf**

1944 1. *Swinging on a Star* din GOING MY WAY *(MERG PE DRUMUL MEU): m.* **James Van Heussen,** *t.* Johnny Burke
2. SINCE YOU WENT AWAY *(DE CÎND AI PLECAT):* Selznick, U.A.; **M. Steiner**
3. COVER GIRL *(MODELUL):* Columbia, **Carmen Dragon, Morris Stoloff**

1945 1. *It Might As Well Be Spring* din STATE FAIR *(TÎRGUL): m.* **Richard Rodgers,** *t.* Oscar Hammerstein II
2. SPELLBOUND *(FASCINAȚIE):* Selznick — U.A.; **Miklos Rozsa**
3. ANCHORS AWEIGH: M.G.M. — **Georgie Stoll**

1946 1. *On the Atchison, Topeka and Santa Fe* din THE HARVEY GIRLS *(FETELE HARVEY): m.* **Harry Warren,** *t.* Johnny Mercer
2. THE BEST YEARS OF OUR LIVES *(CEI MAI FRUMOȘI ANI AI VIEȚII NOASTRE):* Goldwyn — RKO; **H. Friedhofer**
3. THE JOLSON STORY *(POVESTEA LUI JOLSON):* Columbia, **M. Stoloff**

1947 1. *Zip-a-Dee-Doon-Dah* din SONG OF THE SOUTH *(CÎNTECUL SUDULUI): m.* **Allie Wrubel,** *t.* Ray Gilbert
2. A DOUBLE LIFE *(VIAȚĂ DUBLĂ):* Kanin, U.I.; **Miklos Rozsa**
3. MOTHER WORE TIGHTS *(MAMA PURTA COSTUM DE BALET):* 20th Century Fox.; **A. Newman**

1948 1. *Buttons and Bows* din THE PALEFACE *(FAȚĂ PALIDĂ): m.* și *t.* **Jay Livingstone** și **Ray Evans**
2. THE RED SHOES *(PANTOFIORII ROȘII):* Rank—Archers—Eagle—Lion; **R. Edens**
3. EASTER PARADE *(PARADA DE PAȘTI):* M.G.M.; **J. Green, R. Edens**

1949 1. *Baby, It's Cold Outside* din NEPTUN'S DAUGHTER *(FIICA LUI NEPTUN): m.* și *t.* **Frank Loesser**

2. THE HEIRESS *(MOȘTENITOAREA)*: Paramount, **Aaron Copland**
3. ON THE TOWN *(ÎN ORAȘ)*: M.G.M.; **R. Edens, Lennie Hayton**

1950
1. *Mona Lisa* din CAPTAIN CAREY *(CĂPITANUL CAREY)*: *m.* și *t.* **Ray Evans** și **Jay Livingstone**
2. SUNSET BOULEVARD *(BULEVARDUL AMURGULUI)*: Paramount; **Franz Waxman**
3. ANNIE GET YOUR GUN *(ANNIE, IA-ȚI PUȘCA)*: M.G.M.; **A. Deutsch, R. Edens**

1951
1. *In the Cool, Cool, Cool of the Evening* din HERE COMES THE GROOM *(SOSEȘTE GINERELE)*: *m.* **Harry Carmichael,** *t.* Johnny Mercer
2. A PLACE IN THE SUN *(UN LOC SUB SOARE)*: Paramount; **Franz Waxman**
3. AN AMERICAN IN PARIS *(UN AMERICAN LA PARIS)*: M.G.M.; **Johnson Green, Saul Chaplin**

1952
1. *High Noon,* din HIGH NOON *(LA AMIAZĂ)*: *m.* **Dimitri Tiomkin,** *t.* Ned Washinghton
2. HIGH NOON: Kramer — U.A.; **Dimitri Tiomkin**
3. WITH A SONG IN MY HEART *(CU UN CÎNTEC ÎN INIMĂ)*: 20th Century Fox; **A. Newman**

1953
1. *Secret Love* din CALAMITY JANE: *m.* **Sammy Fain,** *t.* Paul Francis Webster
2. LILI: M.G.M., **B. Kaper**
3. CALL ME MADAM *(NUMEȘTE-MĂ DOAMNĂ)*: 20th Century Fox; **A. Newman**

1954
1. *Three Coins in the Fountain* din THREE COINS IN THE FOUNTAIN *(TREI PARALE ÎN FÎNTÎNĂ)*: *m.* **Jule Styne,** *t.* Sammy Cahn
2. THE HIGH AND THE MIGHTY *(CEI MARI ȘI TARI)*: Warner Bros.; **Dimitri Tiomkin**
3. SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS *(ȘAPTE NEVESTE PENTRU ȘAPTE FRAȚI)*: M.G.M.; **A. Deutsch, S. Chaplin**

1955
1. *Love is a Many-Splendored Thing* (din filmul omonim: *DRAGOSTEA ESTE O INFINITATE DE SPLENDORI)*: *m.* **Sammy Fain,** *t.* Francis Webster
2. LOVE IS A MANY-SPLENDORED THING
3. OKLAHOMA!: Homblow, Magna; **R. Bennett, J. Blankton, A. Deutsch**

1956
1. *What Ever Will Be, Will Be — Que Sera, Sera* din THE MAN WHO KNEW TOO MUCH *(OMUL CARE ȘTIA PREA MULTE)*: *m.t.* **Jay Livingstone** și **Ray Evans**
2. AROUND THE WORLD IN 80 DAYS *(OCOLUL PĂMÎNTULUI ÎN 80 DE ZILE)*: Todd — U.A.; **V. Young**
3. THE KING AND I *(REGELE ȘI CU MINE)*: 20th Century Fox; **A. Newman** și **Ken Darby**

1957
1. *All the Way,* din The Joker is Wild *(JOKERUL ESTE TURBAT)*: *m.* **James Van Heusen,** *t.* Sammy Cahn
2. THE BRIDGE ON THE RIVER KWAI *(PODUL DE PE RÎUL KWAI)* — Horizon, Columbia; **Malcom Arnold**

1958
1. GIGI (din filmul omonim): *m.* **Frederick Loewe,** *t.* Alan Jay Lerner
2. THE OLD MAN AND THE SEA *(BĂTRÎNUL ȘI MAREA)*: Hayward, Warner Bros.; **Dimitri Tiomkin**
3. GIGI: M.G.M., **André Prévin**

1959
1. *High Hopes* din A HOLE IN THE HEAD *(O GAURĂ ÎN CAP)*: *m.* **James Van Heusen,** *t.* Sammy Cahn
2. BEN-HUR (M.G.M. — **Miklos Rozsa**)
3. PORGY AND BESS *(PORGY ȘI BESS)*: Goldwyn-Columbia; **André Prévin, Kein Darby**

1960
1. *Never On Sunday* (din același film: *NICIODATĂ DUMINICA)*: *m., t.* **Manos Hadjidakis**
2. EXODUS *(EXODUL)*: Preminger — U.A.; **E. Gold**
3. SONG WITHOUT END *(CÎNTEC FĂRĂ SFÎRȘIT)*: Goetz, Columbia, **M. Stoloff, H. Sukman**

1961
1. *Moon River* din BREAKFAST AT TIFFANY'S *(MIC DEJUN LA TIFFANY)*: *m.* **Henry Mancini,** *t.* Johnny Mercer
2. BREAKFAST AT TIFFANY'S: Jurow — Shepered — Paramount; **H. Mancini**
3. WEST SIDE STORY *(POVESTE DIN CARTIERUL DE VEST)*: Mirisch — Seven Arts., U.A.; **Saul Chaplin, J. Green, S. Ramin, J. Kostel**

1962*
1. *Days of Wine and Roses* (din filmul omonim: *ZILE DE PETRECERE)*: *m.* **Henry Mancini,** *t.* Johnny Mercer
2. LAWRENCE OF ARABIA *(LAWRENCE DIN ARABIA)*: Horizon — Columbia; **Maurice Jarre**
3. THE MUSIC MAN *(OMUL-MUZICĂ)*: Warner Bros.; **Ray Heindorf**

1963
1. *Call Me Irresponsable* din PAPA'S DELICATE CONDITION *(TĂTA E DEBIL)*: *m.* **James Van Heusen,** *t.* Sammy Cahn
2. TOM JONES: Woodfall — U.A. — Lopert; **John Addison**
3. IRMA LA DOUCE *(IRMA CEA DULCE)*: Mirisch — Alperson, U.A.; **André Prévin**

1964
1. *Chim Chim Cher-ee* din MARY POPPINS: *m.t.* **Richard M. Sherman** și **Robert B. Sherman**
2. MARY POPPINS: Disney — Buena Vista; **R.M. Sherman, R.B. Sherman**
3. MY FAIR LADY: Warner Bros.; **André Prévin**

---

* Din 1962: 2. = partitură în cea mai mare parte originală; 3. = partitură adaptată.

1965
1. *The Shadow of Your Smile* din THE SANDPIPER *(PĂSĂRI DE MARE): m.* **Johnny Mandel,** *t.* Paul Francis Webster
2. DOCTOR ZHIVAGO: Ponti, M.G.M., **Maurice Jarre**
3. THE SOUND OF MUSIC *(SUNETUL MUZICII):* 20th Century Fox.; **Irwin Kostal**

1966
1. *Born Free* (din filmul omonim: *NĂSCUT LIBER): m.* **John Barry,** *t.* Don Black
2. BORN FREE: Open Road — Atlas Film, Columbia; **John Barry**
3. A FUNNY THING HAPPENED ON THE WAY TO THE FORUM *(CEVA NOSTIM S-A ÎNTÎMPLAT PE DRUMUL SPRE FORUM):* Frank, U.A.; **Ken Thorne**

1967
1. *Talk to the Animal* din DOCTOR DOLITTLE *(DOCTORUL DOLITTLE): m.t.* **Leslie Bricusse**
2. THOROUGHLY MODERN MILLIE *(MILLIE CEA MODERNĂ):* Hunter — Universal; **Elmer Bernstein**
3. CAMELOT: Warner Bros., Seven Arts.; **A. Newman, K. Darby**

1968
1. *The Windmill of Your Mind* din THE THOMAS CROWN AFFAIR *(AFACEREA THOMAS CROWN): m.* **Michael Legrand,** *t.* Alan și Marilyn Bergman
2. THE LION IN WINTER *(LEUL ÎN IARNĂ):* Haworth — Avco Embassy; **John Barry**
3. OLIVER!: Romulus — Columbia; **John Green**

1969
1. *Raindrops Keep Fallin'On My Head* din BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID *(BUTCH CASSIDY ȘI SUNDANCE KID): m.* **Burt Bacharach,** *t.* Hal David
2. BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID: Hill—Monash, 20th Century Fox.; **Burt Bacharach**
3. HELLO, DOLLY!: Chenault, 20th Century Fox, **Lennie Hayton, Lionel Newman**

1970
1. *For All We Know* din LOVERS AND OTHERS STRANGERS *(AMANȚI ȘI ALȚI NECUNOSCUȚI): m.* **Fred Karlin,** *t.* Robb Royer și James Griffin
2. LOVE STORY: Paramount; **Francis Lai**
3. LET IT BE: Beatles — Apple Prods., U.A.; **The Beatles**

1971
1. *Theme From Shaft* din SHAFT *(ÎNȘELĂTORIA): m.t.* **Isaac Hayes**
2. SUMMER OF '42 *(VARA LUI '42):* Mulligan-Roth, Warner Bros., **Michel Legrand**
3. FIDDLER ON THE ROOF *(SCRIPCARUL PE ACOPERIȘ):* Mirisch—Cartier, U.A.; **John Williams**

1972
1. *The Morning After* din THE POSEIDON ADVENTURE *(AVENTURA LUI POSEIDON): m. t.* **Al Kasha** și **Joel Hirschhorn**
2. LIMELIGHT *(LUMINILE RAMPEI):* Charles Chaplin — Columbia; **Ch. Chaplin, R. Rasch, Larry Russell**

1973
1. *The Way We Were* (din filmul omonim: *CE TINERI ERAM): m.* **Marvin Hamlisch,** *t.* Alan și Marilyn Bergman
2. THE WAY WE WERE (Rastar — Columbia, **Marvin Hamlisch)**
3. THE STING *(CACIALMAUA):* Phillips (Zanuk) Brown — Universal; **Marvin Hamlisch**

1974
1. *We May Never Love Like This Again* din THE TOWERING INFERNO *(INFERNUL DIN ZGÎRIENORI): m.t.* **Al Kasna** și **Joel Hirschhorn**
2. THE GODFATHER *(NAȘUL, II):* Coppola—Paramount; **Nino Rota, Carmine Coppola**
3. THE GREAT GATSBY *(MARELE GATSBY):* Merrick—Paramount; **Nelson Riddle**

1975
1. *I'm Easy* din NASHVILLE: *m.t.* **Keith Carradine**
2. JAWS *(FĂLCI):* Zanuck Brown—Universal; **John Williams**
3. BARRY LYNDON : Hawk, Warner Bros.; **Leonard Rosennman**

1976
1. *Evergreen* din A STAR IS BORN *(S-A NĂSCUT O STEA): m.t.* **Barbra Streisand,** *t.* Paul Williams
2. THE OMEN *(PREVESTIREA):* 20th Century Fox.; **Jerry Goldsmith**
3. BOUND FOR GLORY *(DRUMUL SPRE GLORIE):* U.A.; **Leonard Rosenman**

1977
1. *You Light Up My Life* (din filmul omonim: *ÎMI LUMINEZI VIAȚA): m.t.* **Joseph Brooks**
2. STAR WARS *(RĂZBOIUL STELELOR):* 20th Century Fox.; **John Williams**
3. A LITTLE NIGHT MUSIC *(SONATINĂ DE NOAPTE):* Wien/Kastner — New World; **Jonathan Tunick**

1978
1. *Last Dance* din THANK GOD IT'S FRIDAY *(MULȚUMESC LUI DUMNEZEU, E VINERI): m.t.* **Paul Jabara**
2. MIDNIGHT EXPRESS *(EXPRESSUL DE LA MIEZUL NOPȚII):* U.A.; **Giorgio Moroder**
3. THE BUDDY HOLLY STORY *(POVESTEA LUI BUDDY HOLLY):* Columbia/Innavisions — E.C.A.; **Joe Renzetti**

1979
1. *It Goes Like it Goes* din NORMA RAE; *m.* **David Shire,** *t.* Norman Gimbel
2. A LITTLE ROMANCE *(MICA ROMANȚĂ):* Pan Arts — Orion Pictures; **Georges Delerue**
3. ALL THAT JAZZ: Columbia — 20th Century Fox; **Ralph Burns**

1980
1. *Fame* (din fimul omonim: *FAIMA): m.* **Michael Gore,** *t.* Dean Pitchford
2. FAME: M.G.M.; Michael Gore
3. Nu s-a acordat

1981
1. *Arthur's Theme* din ARTHUR: *m.* **Michael Omarthian**
2. CHARIOTS OF FIRE *(CARELE DE FOC):* Enigma—Ladd—Warner Bros.; **Vangelis**
3. Nu s-a acordat

1982
1. *Up Where We Belong* din AN OFFICER AND A GENTLEMAN *(UN OFIȚER ȘI UN GENTLEMAN): m.* **Joe Cocker** și **Jennifer Warrns,** *t.* Will Jeening
2. E.T. *(EXTRATERESTRUL):* **John Williams**
3. VICTOR, VICTORIA: Henry Mancini, **Leslie Bricusse**

CEL MAI BUN FILM STRĂIN*

1947* **Sciuscia** (Italia; r. Vittorio de Sica)
1948 **Monsieur Vincent** (Franța; r. Léon Carré)
1949 **I ladri di biciclete** (HOȚI DE BICICLETE; Italia; r. Vittorio De Sica)
1950 **Au-delà des grilles** (ZIDURILE DIN MALAPAGA; Franța/Italia; r. Réne Clément)
1951 **Rashomon** (Japonia; r. Akira Kurosawa)
1952 **Jeux interdits** (JOCURI INTERZISE; Franța; r. René Clément)
1953 Nu s-a acordat
1954 **Jigokumon** (POARTA INFERNULUI; Japonia; r. Teinosuke Kinugasha)
1955 **Miyamotho Musashi** (LEGENDA LUI MUSASHI; Japonia; r. Hiroshi Inagaki)
1956** **La strada** (Italia; r. Federico Fellini)
1957 **Le notte di Cabiria** (NOPȚILE CABIRIEI; Italia; r. Federico Fellini)
1958 **Mon oncle** (UNCHIUL MEU; Franța; r. Jacques Tati)
1959 **Orfeo negro** (Franța—Italia—Brazilia; r. Marcel Camus)
1960 **Jungfrukallan** (IZVORUL FECIOAREI; Suedia; r. Ingmar Bergman)
1961 **Sasom i en spegel** (PRIN OGLINDĂ; Suedia; r. Ingmar Bergman)
1962 **Cybéle ou les Dimanches de Ville d'Avray** (CYBÈLE SAU DUMINICILE DIN VILLE D'AVRAY; Franța; r. Serge Bourguignon)
1963 **8 1/2** (Italia; r. Federico Fellini)
1964 **Ieri, oggi, domani** (IERI, AZI, MÎINE; Italia, r. Vittorio De Sica)
1965 **Kwaidan** (Japonia; r. Masaki Kobayashi)
1966 **Un homme et une femme** (UN BĂRBAT ȘI O FEMEIE; Franța; r. Claude Lelouch
1967 **Ostre sledované vlaky** (TRENURI STRICT SUPRAVEGHEATE; Cehoslovacia; r. Jiri Menzel)
1968 **Voina i mir** (RĂZBOI ȘI PACE; U.R.S.S.; r. Serghei Bondarciuk
1969 **Z** (Franța—Algeria; r. Costa Gavras)
1970 **Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto** (ANCHETĂ ASUPRA UNUI CETĂȚEAN MAI PRESUS DE ORICE BĂNUIALĂ; Italia; r. Elio Petri)

---

* Din 1947 pînă în 1955, distincția s-a acordat în cadrul „premiilor speciale".

** Din 1956, se instituie un premiu Oscar permanent și autonom pentru „cel mai bun film străin" al anului.

1971 **Il giardino Finzi Contini** (GRĂDINILE FINZI CONTINI; Italia; r. Vittorio De Sica)
1972 **Le charme discret de la bourgeoisie** (FARMECUL DISCRET AL BURGHEZIEI; Franța; r. Luis Buñuel)
1973 **La nuit americane** (NOAPTEA AMERICANĂ; Franța; r. François Truffaut)
1974 **Amarcord** (Italia; r. Federico Fellini)
1975 **Dersu Uzala** (VÎNĂTORUL DIN TAIGA; U.R.S.S.; r. Akira Kurosawa)
1976 **Black and White in Colour** (ALB ȘI NEGRU COLORAT; Coasta de Fildeș; r. Jean-Jacques Arnaud)
1977 **La vie devant soi** (CU VIAȚA ÎN FAȚĂ; Franța; r. Moshé Misrahi)
1978 **Preparez vos mouchoirs** (PREGĂTIȚI-VĂ BATISTELE; Franța; r. Bertrand Blier)
1979 **Die Blechtrommell** (TOBOȘARUL; R.F.G.; r. Volker Schlöndorff)
1980 **Moskva slezam ne verit** (MOSCOVA NU CREDE ÎN LACRIMI; U.R.S.S.; r. Vladimir Menșov)
1981 **Mephisto** (Ungaria; r. Istvan Szabo)
1982 **Volver a empezar** (S-O IEI DE LA CAPĂT; Spania; *r.*: José Luis Garci)

PREMIUL MEMORIAL „IRVING THALBERG"*

1937 **Darryl F. Zanuck**
1938 **Hal B. Wallis**
1939 **David O. Selznick**
1940 Nu s-a acordat
1941 **Walt Disney**
1942 **Sidney Franklin**
1943 **Hal B. Wallis**
1944 **Darryl F. Zanuck**
1945 Nu s-a acordat
1946 **Samuel Goldwyn**
1947 Nu s-a acordat
1948 **Jerry Wald**
1949 Nu s-a acordat
1950 **Darryl F. Zanuck**
1951 **Arthur Freed**
1952 **Cecil B. DeMille**
1953 **George Stevens**
1954 Nu s-a acordat
1955 Nu s-a acordat
1956 **Buddy Adler**
1957 Nu s-a acordat
1958 **Jack L. Warner**
1959 Nu s-a acordat
1960 Nu s-a acordat
1961 **Stanley Kramer**
1962 Nu s-a acordat
1963 **Sam Spiegel**
1964 Nu s-a acordat
1965 **William Wyler**
1966 **Robert Wise**
1967 **Alfred Hitchcock**
1968 Nu s-a acordat
1969 Nu s-a acordat
1970 **Ingmar Bergman**
1971 Nu s-a acordat
1972 Nu s-a acordat
1973 **Lawrence Weingarten**
1974 Nu s-a acordat
1975 **Mervyn LeRoy**
1976 **Pandro S. Berman**
1977 **Walter Mirisch**
1978 Nu s-a acordat
1979 **Ray Stark**
1980 Nu s-a acordat
1981 **Albert R. Broccoli**
1982 Nu s-a acordat

---

* Se acordă din 1937, în memoria producătorului Irving Thalberg (1899—1936), „copilul minune" al studiourilor MGM, căruia i se atribuie savoarea literară din filmele anilor '30, și i se datorează primul contract al fraților Marx în cinema.

PREMIUL UMANITAR „JEAN HERSHOLT"*

1956 Y. Frank Freeman	**1969 George Jessel**
1957 Samuel Goldwyn	**1970 Frank Sinatra**
1958 Nu s-a acordat	**1971** Nu s-a acordat
1959 Bob Hope	**1972 Rosalind Russell**
1960 Sol Lesser	**1973 Lew Wasserman**
1961 George Seaton	**1974 Arthur B. Krim**
1962 Steve Broidy	**1975 Jules C. Stein**
1963 Nu s-a acordat	**1976** Nu s-a acordat
1964 Nu s-a acordat	**1977 Charlton Heston**
1965 Edmond L. DePatie	**1978 Leo Jaffe**
1966 George Bagnall	**1979 Robert Benjamin**
1967 Gregory Peck	**1980** Nu s-a acordat
1698 Martha Raye	**1981** Nu s-a acordat
	1982 Walter Mirisch

PREȘEDINȚII ACADEMIEI DE ARTE ȘI ȘTIINȚE ALE FILMULUI (AMPAS)

Mai 1927 — oct. 1929	**Douglas Fairbanks**
Oct. 1929 — oct. 1931	**William C. Demille**
Oct. 1931 — oct. 1932	**M.C. Levee**
Oct. 1932 — apr. 1933	**Conrad Nagel**
Apr. 1933 — oct. 1934	**J. Theodore Reed**
Oct. 1934 — dec. 1939	**Frank Capra**
Dec. 1939 — oct. 1941	**Walter Wanger**
Oct. 1941 — dec. 1941	**Bette Davis** (aleasă, dar se recuză)
Dec. 1941 — oct. 1945	**Walter Wanger**
Oct. 1945 — mai 1949	**Jean Hersholt**
Mai 1949 — mai 1955	**Charles Brackett**
Iunie 1955 — mai 1959	**George Seaton**
Iunie 1959 — sept. 1960	**B.B. Kahane** (a decedat în al doilea trimestru)
Sept. 1960 — iulie 1961	**Valentine Davies** (a decedat în al doilea trimestru)
Aug. 1961 — mai 1963	**Wendell Corey**
Iunie 1963 — mai 1967	**Arthur Freed**
Iunie 1967 — mai 1970	**Gregory Peck**
Iunie 1970 — mai 1973	**Daniel Taradash**
Iunie 1973 — mai 1977	**Walter Mirisch**
Iunie 1977 — mai 1979	**Howard W. Coch**
Iunie 1979 — mai 1982	**Fay Kanin**
Iunie 1982 — mai 1985	**Gene Allen**

* Se acordă din 1956, pentru a omagia memoria actorului american de origine daneză, Jean Hersholt (1886—1956), creator în filmele anilor '20—'30 al unui popular tip de personaj flegmatic.

Bibliografie selectivă

I. Studii generale

APRA Adriano, PISTAGNESI Patrizia, ZAGARRIO Vito (coordonatori), *Hollywood 1969—1979: Cinema, cultura, societa*, Marsilio Editori, 1979.

CORLISS Richard, *Talking Pictures*, The Overlook Press, 1974.

CROSSMAN Sylvie, FENWICK Edouard, *Le nouvel age*, Seuil, 1981.

DICK Bernard F., *Anatomy of Film*, St Martin's Press, N.Y., 1978.

DUNGAN Peter, RABUSHAKA Alvin, *The United States in the 1980's*, Leland Stanford Junior University, 1980.

HAFFNER Richard D., *A Documentary History of the United States*, Mentor Book, 1976.

HALLIWELL Leslie, *Film Guide*, Charles Scribner's Sons N.Y., 1979.

HALLIWELL Leslie, *The Filmgoer's Companion*, Paladin, 1972.

HIAGHAM Charles, GREENBERG Joel, *The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speak*, A. Signet Book, 1969.

HIRSCHHNORN Clive, *The Warner Bros. Story*, Crown Publishers Inc., 1979.

KOBAL John, *Gods and Goddess of the Movies*, Cresent Books, Roxby Press Publications, 1973.

KOSZARSKI Richard, *Hollywood Directors*, 1914—1940, vol. I; 1941—1975, vol. II. Oxford University Press, 1977.

LACOUR-GAYET Robert, *Histoire des Etats-Unis*, Ed. Fayard, 1977.

MacCANN Richard D., *Hollywood in Transition*, The River Side Press, 1977.

MALTIN Leonard, *T.V. Movies*, The New American Library Inc., 1980.

MALTIN Leonard, *Hollywood, the Movie Factory*, Popular Library, Ed., N.Y., 1976.

Mc. CLURE F. Arthur (coordonator, *The Movies: An American Idiom; Readings on the Social History of the American Pictures*, Associated University Press, 1971.

MONACO James, *American Film Now*, New American Library, A plume Book, 1979.
PARISH James Robert, *Great Movie Heroes*, Harper & Row, Publishers, 1975.
RHODE Eric, *A History of the Cinema*, from its origins to 1970, Peguin Book, 1979.
SARRIS Andrew, *The American Cinema: Directors and Directions 1929—1968*, E.P. Dutton N.Y., 1968.
SARRIS Andrew, *Interviews with Film Directors* Ed. Andrew Sarris, 1967.
SCHICKEL Richard, *Second Sight*, Simon & Schuster, N.Y., 1972.
SCHICKEL Richard, *The Historiy of an Art and an Institution*, Basic Books, Inc, N.Y., 1964.
STAPLES Donald E. (coordonator), *The American Cinema*, Forum Series, 1973.
SUID Lawrence H., *Guts and Glory*, Addison-Wesley Publishing Co, 1978.
TRUFFAUT François, *The Films in My Life*, Penguin Books, 1982.
WOOD Michael, *America in the Movies*, Delta, 1976.
WOOD Tom, *The Bright Side of Billy Wilder*, Doubledag and Company Inc, Garden City, N.Y., 1970.
WRIGHT Will, *Six Gungs and Society*, University of California Press, Ltd., 1975.

II. Lucrări speciale*

MICHAEL Paul, *The Academy Awards: A Pictorial History*, George Allen and Unwin Ltd. 1966.
OSBORNE Robert, *50 Golden Years of Oscar*, ESE California., 1979.

III. Memorialistică

BACALL Lauren, *By Myself*, Coronet Books, 1978.
BERGMAN Ingrid, BURGES Alan, *Ingrid Bergman: My Story*, Delacorte Press, N.Y., 1972.
BLOOM Claire, *Limelght and After*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1982.
CAPRA Frank, *The Name Above the Title*, Mac Millan Company, N.Y., 1971.
COTTRELL John, *Laurence Olivier*, Coronet Books, 1977.
EDWARDS Anne, *Vivien Leigh: A biography*, Coronet Books, 1977.
GARY Romain, *La nuit sera calme*, Gallimard, 1974.
HUSTON, John, *An Open Book*, Alfred A. Knopf, N.Y., 1980.
KANIN Garson, *Hollywood*, T.F.T. Corporation, 1967.
FONDA Henry, TEICHMANN Howard, *Henry Fonda: My Life*, New American Library, Inc., 1981.
THOMAS Bob, *Joan Crawford: A Biography*, Simon Schuster, 1978.
WILSON Earl, *Sinatra*, Signet Book, 1976.

IV. Interviuri (realizate de autor) cu:

Kirk DOUGLAS, București, 1966; Federico FELLINI, Roma, 1969; Billy WILDER, Londra, 1969; Vittorio DE SICA, București, 1971; Ingrid BERGMAN, Londra, 1973; Robert REDFORD, New York, 1980; Roy SCHEIDER, New York, 1980; Peter GLENVILLE, New York, 1980; Vincent CANBY (New York Times), New York, 1980; Joseph BELLFORT (vicepreședinte, Motion Picture Export Association of America, INC), New York, 1980; Ahmet ERTEGÜN (președinte, Atlantic—Warner Communications), New York 1980; John PAVLIK (director executiv AMPAS), Los Angeles, 1980; Robert F. BLUMOFE (director, American Film Institute, L.A.), Los Angeles, 1980; Marc ROSENBERG (vicepreședinte, Warner Bros), Los Angeles, 1980; Joe COLLER (director, 20th Century Fox), Los Angeles, 1980; Rosalyn HEALLER (producătoare independentă), Los Angeles, 1980; Alan J. PAKULA, București, 1983; Jack HOFSSIS, București, 1984;

---

* În afara unor istorii ilustrate, dicționare, cronologii, nu există în literatura de specialitate studii sau cărți de analiză dedicate anume premiilor Oscar.

The Dream of the Golden Statuette

To all those
who staked everything —
effort, imagination, and talent —
on their dream
of capturing on film
the truth of life in America
and whose work
was crowned with Oscars.
And also to all those
who dreamed the same dream,
but were forgotten, omitted, overlooked,
or simply
may have had
other rewards.

Synopsis

For over half a century the Academy Awards, informally known as Oscars, have recorded important events in the American cinema and have set landmarks in the history of the world cinema. *The Dream of the Golden Statuette* traces the history of their symbol from the very beginning, when the Academy of Motion Picture Arts and Sciences came into being and the idea of an annual national cinema award first took shape, to the present when the Academy Award is recognized worldwide as the most outstanding "National Film Award", incorporating stories and anecdotes about films, film-makers and actors who received the Oscar, as well as the great absentees.

The Dream of the Golden Statuette describes the evolution of the American film as an art. It considers the technical developments that have enlarged possibilities for expression, as well as the effort made by the industry, from the traditional studios to independent producers, to preserve the commercial value of Hollywood movies and to maintain the film as a product of an industry of entertainment. Changes in taste over the years and their influence on the cinema are also taken into account along with the change in the balance of power behind the scenes, among producers, directors and actors.

Finally the evolution of the American cinema is related to the changes in social, political and moral values occuring in American society as it moves from the symbolic ethical idealism inherited from Emerson or Hawthorne to the generation of Coca Cola and flower children. The author, contending that all arts act as a mirror of the time and society that produces them, presents the American film industry as one key to a better understanding of the American society. If the history of the Oscar Awards is the subject of this book, the American society is its background.

To our knowledge this is the first book of the kind written by a non-American film critic, and may be the first to relate the evolution of the American film industry closely to the development of the United States as a society and nation in the 20th century.

Interviews by the author with outstanding American film people in the U.S. as well as in Romania, have been a great help in writing the book. These include: Kirk Douglas (Bucharest 1966); Billy Wilder (London 1969); Robert Redford, Roy Scheider, Peter Glenville, Vincent Canby, Joseph Bellfort, Vicepresident, Motion Picture Export Association of America, INC, Ahmet Ertegün, President, Atlantic-Warner Communications (all New York 1980); John Pavlik, Executive director, AMPAS, Robert F. Blumofe, Director, American Film Institute, Los Angeles, Marc Rosenberg, Vicepresident, Warner Bros., Joe Coller, Director, 20th Century Fox, Rosalyn Healler, independent producer (all Los Angeles 1980); Alan J. Pakula (Bucharest 1983), Jack Hofsiss (Bucharest 1984).

Acknowledgement

The author would like also to express her deepest thanks to all the cultural organizations, companies and uni-

versities that helped in the research work. In Romania: The Ministry of Culture (The Council of Socialist Culture and Education); The National Film Archive; "Cinema" Magazine; Romaniafilm. In the United States: The Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Motion Picture Export Association of America; The Library of Congress in Washington, D.C.; The International Museum of Photography George Eastman House, Rochester, N.Y.; The American Film Institute, Los Angeles; The Museum of Modern Art, New York; Warner Communications Comp., New York; Wildwood Enterprises Comp., New York; Atlantic Records, New York; U.S.C., Los Angeles County Museum; Warner Bros. Studios; 20th Century Fox; Berkeley University, California; Boston University.

Thanks belong as well to the Embassy of The Romanian Socialist Republic in Washington and to The United States Embassy and to the American Library in Bucharest.

Contents

Why a history of the Academy Awards? 5

At home at the American Academy of Motion Picture Arts and Sciences 9

The Twenties 19
Spotlight on the war 22
Life as melodrama 25
Gangster story 27
The singing screen 32
Dawn of the western 33
Muted comedy 33

The Thirties 35
1929—1930 Awards for every new topic 38
1930—1931 *Cimarron*: the only major award for a western 43
1931—1932 The year of the greats 44
1932—1933 On trodden paths 49
1934 The ideal recipe for entertainment movies 51
1935 The statuette finally gets a name 56
1936 Biographic film comes into fashion 62
1937 The appeal of the self-portrait 66
1938 Prelude to *Gone with the Wind* 69
1939 The box-office explosion 71

The Forties 79
1940 Rebecca yes, Hitchcock no 83
1941 Welles, Hitchcock, Huston 90
1942 On the home front 95
1943 Rendez-vous at Casablanca 98
1944 Conservative wisdom 103
1945 End of the war 107
1946 Shattered hopes 112
1947 One eye laughs, the other one cries 116
1948 The British arrive 119
1949 The menace of television 123

The Fifties 128
1950 Escape into self-portrait 133
1951 Optimism as antidote 137
1952 Other forms of evasion 140
1953 Disengagement 145
1954 Counterpoint to supershows: low budget films 152
1955 European neorealism reaches the Pacific coast 157
1956 The lowest standards 162
1957 A bridge between the old and the new 166
1958 A step backward, a leap forward 169
1959 History as superproduction 171

The Sixties 174
1960 Social criticism disguised as comedy 182
1961 Half way between dreams and reality 184
1962 Historical fact and fiction 187
1963 The ball passes to the British 189
1964 A "supercalifragilistic" duel 192
1965 The sound of music and of... revolution 196
1966 Hays code revoked 199
1967 Film makers of the Marcuse generation 202
1968 The musical is king, but history rules supreme 208
1969 The importance of being clear-sighted 212

The Seventies 218
1970 Lovestory-ism vs. violence 221
1971 The great reconciliation 231
1972 *The Godfather* holds up the box office 239
1973 A vote for fun 247
1974 The star quality of late middle age 252
1975 One flew over all sorts of nests 258
1976 The political movie at its best 264
1977 The Oscar is 50 years old! 272
1978 Truth about Vietnam 277
1979 The first tragic musical 284

The Eighties 296
1980 Ordinary people 296
1981 From ordinary to extraordinary people 301
1982 The message of peace 307

The Oscar Honours List 321
All the winners from 1927—28 to 1982 321
Selective bibliography 359

Cuprins

De ce o istorie a premiilor Oscar? 5

Los Angeles („L.A.") sau acasă la Academia de arte și științe ale filmului american (AMPAS) 9

Anii '20 19
Sub reflector: războiul 22
Viața ca o melodramă 25
Gangster—story 27
Ecranul „cîntă"! 32
La orizont: westernul 33
Comedia în surdină 33

Anii '30 35
1929/1930: Cîte premii, atîtea teme inedite 38
1930/1931: „Cimarron", singurul western încununat cu un mare premiu 43
1931/1932: O ediție antologică 44
1932/1933: Pe drumuri bătătorite 49
1934: Tiparul ideal al filmului de divertisment 51
1935: În sfîrșit, statueta capătă un nume! 56
1936: Moda filmului biografic 62
1937: Tentația autoportretului 66
1938: Preludiu la „Pe aripile vîntului" 69
1939: Explozie la box-office 71

Anii '40 79
1940: „Rebecca" da, Hitchcock nu! 83
1941: Welles, Hitchcock, Huston 90
1942: Frontul de acasă 95
1943: Rendez-vous la Casablanca 98
1944: Drumuri cuminți 103

1945: Războiul s-a sfîrșit 107
1946: Speranțe spulberate 112
1947: Un ochi rîde, altul plînge 116
1948: Filmul britanic în ofensivă 119
1949: Micul ecran amenință! 123

Anii '50 128
1950: Refugiul în autoportret 133
1951: Optimismul ca antidot 137
1952: Evaziuni 140
1953: Dezangajarea 145
1954: Contrapunctul superspectacolului — filmul cu buget redus 152
1955: Neorealismul european adoptat și pe coasta Pacificului 157
1956: Cota cea mai scăzută 162
1957: O punte între vechi și nou 166
1958: Un nou declin, un nou record 169
1959: Istoria ca superproducție 171

Anii '60 174
1960: Comedia, mască a criticii sociale 182
1961: Încă o dată între vis și realitate 184
1962: Documentul istoric — sursă a ficțiunii 187
1963: „Mingea" la englezi 189
1964: Duel „superkalifragilistic" 192
1965: În sunetul muzicii, dar și ... al revoluției 196
1966: Codul Hays e abrogat 199
1967: Cineaștii „generației Marcuse" 202
1968: *Musicalul* e rege, iar istoria împărătească... 208
1969: Importanța de a fi lucid 212

Anii '70 218
1970: „Lovestorismul" se opune violenței 221
1971: Marea împăcare 231
1972: „Nașul" sparge *box-office*-ul 239
1973: Voturi pentru deconectare 247
1974: Vîrsta a treia, pentru prima dată vedetă 252
1975: Zboruri peste tot felul de cuiburi 258
1976: Filmul politic la apogeu 264
1977: „Oscarul" la 50 de ani! 272
1978: Adevărul despre Vietnam 277
1979: Primul *musical* tragic 284

Anii '80 292
1980: Oameni obișnuiți 296
1981: De la oameni obișnuiți la oameni extraordinari 301
1982: Mesajul bunei înțelegeri 307

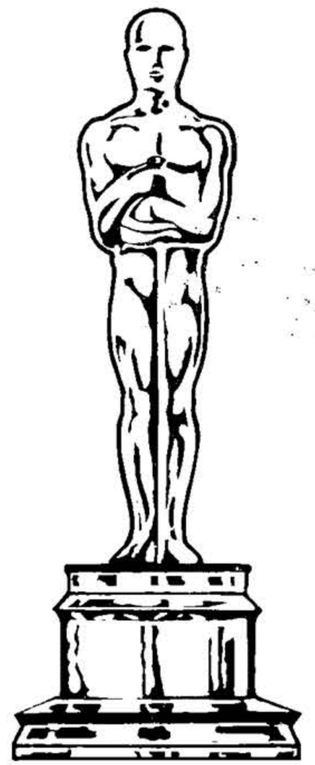
Palmaresul premiilor Oscar (1927—1982):
Cel mai bun film (321); Cel mai bun actor (323); Cea mai bună actriță (325); Cel mai bun actor și cea mai bună actriță în roluri secundare (326); Cel mai bun regizor (329); Cel mai bun scenariu (331); Cea mai bună imagine (336); Cea mai bună scenografie (339); Cele mai bune costume (342); Cea mai bună coloană sonoră (344); Cel mai bun montaj (346); Cele mai bune efecte speciale (348); Cea mai bună muzică (350); Cel mai bun film străin (356); Premiul memorial „Irving Thalberg" (357); Premiul umanitar „Jean Hersholt" (358); Președinții Academiei de arte și științe ale filmului american — AMPAS (358)

Bibliografie selectivă 359

The Dream of the Golden Statuette 362

Contents 364

S.C. ALBERTVAL S.N.C.
"ANTICARIAT SOPHIA"
www.anticariatsophia.ro
Str. Cuza Vodă nr. 15, Iași

BUN DE TIPAR : SEPTEMBRIE 1985.
APĂRUT 1985.
COLI DE TIPAR 23 ; PLANȘE 16.
COMANDA NR. 50 324

COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCÎNTEII"
PIAȚA SCÎNTEII NR. 1, BUCUREȘTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA